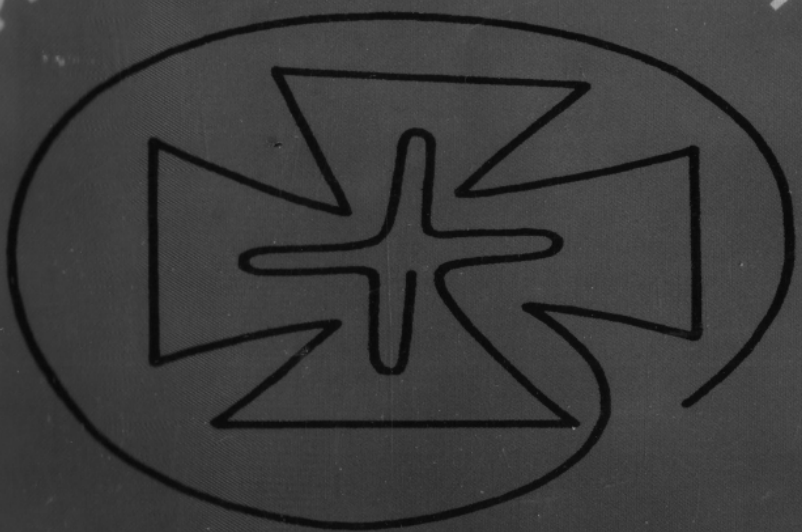
Татьяна Киселева

ЭВРИТМИЧЕСКАЯ РАБОТА



с Рудольфом Штайнером

АЛЬФА-РЕЧЬ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга Татьяны Киселёвой погружает нас в атмосферу зарождения нового искусства движения — эвритмии. Рудольф Штейнер в тесном сотрудничестве с Марией Штейнер фон Сиверс создал основы для того, чтобы сделать видимыми речь и музыку в движениях человека. Татьяна Киселёва активно участвовала в развитии этого в Гетеануме /Дорнах, Швейцария/ и в сценических представлениях по всей Европе.

Читатель может познакомиться с историей развития эвритмии, как и прикоснуться к ценнейшим указаниям Рудольфа Штейнера по отношению к русской эвритмии. Книга будет интересна эвритмистам, специалистам в области искусства речи и движения, всем, кто глубоко интересуется антропософией и историей.

- Эвритмическая работа с Рудольфом Штейнером
  - От издателя
  - Предисловие от немецкого издателя
  - Татьяна Киселева. Биографический очерк
  - Наша старшая сестра
  - Флосси Лайнхас: Напутственное слово к изданию 1949 г.
  - Предисловие автора к изданию 1949 года
  - Введение
  - Часть 1
    - 1912–1913: Основание и начало
      -
      - Танец люциферических и ариманичееких мыслесуществ ("Страж порога", картина 6)
      - Базельский курс 1912 года
      - Танец сильфов и гномов ("Пробуждение душ")
      - Моя эвритмическая тетрадь по курсу в Дюссельдорфе с исправлениями Рудольфа Штейнера
    - 1913–1915: Формирование школы, первые занятия. Берлинское начало
      -
      - Дорнах: отель "Юра", вилла "Ханзи"
      - Согласные в последовательности эволюции человечества
      - Звездный танец Солнца, Земли и Луны

        - Музыкальный инструмент для эвритмии
        - Первый доклад Р. Штейнера об эвритмии в Дорнахе
        - Зимний солнцеворот: "Взирай на Солнце…"
        - Сцены из «Фауста», 1915
        - Об эвритмизации форм печатей планет к драмам — мистериям
        - Первые преподаватели эвритмии
    - 1915–1918: Формирование, углубление
        -
        - Аполлоническая эвритмия
        - Белый зал: эвритмический зал в Первом Гетеануме
        - Сцены из "Фауста", 1916–1918
    - 1918–1919: Шаг в общество
    - 1919:В турне
    - 1919–1924: Работа в Здании, Мария Штейнер, эвритмические фигуры. "Дом речи"
    - 1924: Начало эвритмической школы, эвритмические курсы
  - Часть II
    - 1924–1927: В Дорнахе, смерть Р. Штейнера, переломный момент в моей жизни
    - 1927–1939: Париж
        -
        - Эвритмия других языков, в особенности русская
        - Дома и деканы зодиакального круга
        - Гетеанум как «Дом речи»
        - Эвритмия в драмах — мистериях Р. Штейнера
        - Рудольф Штейнер как актер
        - Обзор будущего развития эвритмического искусства
  - Примечания
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8

- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52

- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96

- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140

Эвритмическая работа с Рудольфом Штейнером

От издателя

Эта книга в переводе на русский язык появилась благодаря активным усилиям эвритмистки из Санкт — Петербурга Марины Севастьяник. Она убедила нас в важности и востребованности издания воспоминаний Татьяны Киселевой на русском языке и нашла переводчика — Татьяну Ушакову, которая учится сейчас на эвритмическом курсе в Германии. Благодаря финансовой помощи Астрид и Сергея Прокофьевых перевод был осуществлен. Марина сделала первичную редакцию, в которой также участвовала старейшая эвритмистка Валентина Ивановна Рыкова, долгое время живущая в Швейцарии, но прекрасно говорящая по — русски.

С момента издания первой книги об эвритмии на русском языке "Искусство эвритмии" прошло уже четырнадцать лет, и за это время русскоязычные эвритмисты обрели свой более уверенный язык. Многие термины и понятия отработаны на практике, и мы могли вводить их в этой книге без оговорок.

Мы искренне рады, что прикоснулись к истокам зарождения нового искусства. Сама же личность Татьяны Киселевой заинтересовала нас настолько, что, получив предложение опубликовать ее автобиографию, мы с радостью согласились. В ближайшее время в нашем издательстве выйдет автобиография Татьяны Киселевой с дополнениями Бригитты Шрекенбах "Жизнь для эвритмии".

Наринэ Мальцева

Предисловие от немецкого издателя

К Рождеству 1949 года в издательстве "/WaldhausVer 1ag/" в Мальше (район Карлсруэ) была опубликована книга Татьяны Киселевой "Эвритмия. Воспоминания из 1912–1927 г. г.".

Заявленная в этой книге "Папка с фотографиями, рисунками и другими материалами" вышла к Рождеству 1965 года в нашем издательстве под названием "Из эвритмической работы".

За это время Татьяна Киселева записала еще некоторые воспоминания, дополнила свои материалы. В соответствии с новыми дополнениями ей хотелось переработать и книгу. Она сама внесла ряд примечаний и в ходе совместной работы над изданием вышеупомянутой публикации высказала идеи по дальнейшему формированию книги. Она умерла с уверенностью, что работа будет продолжена. После того как обе книги долгое время не издавались и все имеющиеся экземпляры были распроданы, стало очевидным, что оба эти издания нужно объединить в один том.

Здесь следует поблагодарить всех тех, кто после смерти Татьяны Киселевой помог проработать ее архив и подготовить настоящее издание. Особенно хотелось бы упомянуть Беатрис Шюпбах — Кёхли, которая самоотверженно ухаживала за Татьяной Киселевой в последние годы ее жизни.

Автор называла свои записи "рабочим материалом" и надеялась, что они смогут послужить развитию эвритмии. Однако в них не только содержится незаменимый источник для эвритмических занятий, но прежде всего каждому читателю непосредственно передается воодушевление от работы с эвритмией.

Биографический очерк в начале книги позволяет почувствовать размах человеческой деятельности и судьбы в жизни Татьяны Киселевой. Обстоятельства только теперь позволяют выполнить данное обещание в отношении нового издания. Я испытываю сердечную благодарность за обогатившую мою жизнь встречу с Татьяной Киселевой и работу над изданием настоящей книги. Это богатство остается со мной и после ее смерти.

Конрад Шахенмам, Ошельбронн, июль 1981 г. май 1982 г.

Татьяна Киселева. Биографический очерк

Татьяна Киселева, ушедшая из жизни на девяностом году, участвовала в судьбе трех поколений. Последняя треть ее насыщенной жизни прошла в углубленной работе и заботе о развитии нового искусства эвритмии, с чувством благодарности по отношению ко всем помощникам и соратникам. Середина жизни была посвящена самоотверженному служению эвритмическому искусству, что поддерживалось силами почитания Рудольфа и Марии Штейнер, и осознанию собственных возможностей. Первая же треть ее жизни была подготовкой тела, души и духа — зачастую в наполненных страданиями и страстями столкновения с миром в поисках собственного призвания, исходивших из воспоминаний о силах прошлого.

Татьяна Киселева родилась в Варшаве 15 марта 1881 года в русской семье полковника царской армии Владимира Повалишина и Людмилы Буняковской. Ее дедушка по матери был президентом Императорской академии наук в Санкт — Петербурге. Он принадлежал к поколению гетеанистов, которые обладали универсальными знаниями и хорошо разбирались во многих сферах искусства и религии: так, будучи математиком, он руководил театральными постановками. Со стороны прабабушки у нее были родственники среди испанских аристократов. Год рождения Татьяны Киселевой, 1881-й, внес драматический штрих в историю ее родины: был убит царь — реформатор Александр II, а пришедший ему на смену реакционер Александр III привел Россию к новым социальным и политическим бедам, влияние которых во многом определило жизнь Татьяны Киселевой. Для нее это событие стало объективным мотивом судьбы, который можно выразить так: "социальный вопрос как жизненное требование".

Татьяна росла в тесной душевной связи с одной из своих старших сестер и с младшим братом. Первое страдание она испытала, когда ей не исполнилось еще и трех лет. Умер отец, всегда ласково относившийся к детям, обладавший тонким чутьем. Татьяна помнит, как незадолго перед смертью он взял ее на руки из кроватки, где она лежала еще слабая от болезни, поставил на стол и стал танцевать с ней под звуки шарманки. "Чтобы у нее все хорошо сложилось в жизни, ей нужно много танцевать", — сказал он матери. Это был следующий мотив судьбы. Мама, которая впоследствии переехала с детьми к

родителям в Санкт — Петербург, была женщиной энергичной, одаренной фантазией. В гарнизоне ей доверяли объезжать самых норовистых лошадей. Своим детям она сама давала что — то наподобие уроков — эпох, где сменяли друг друга периоды занятий музыкой, рисованием, литературой и т. д. Буйная жизненная сила матери доставляла Татьяне некоторые проблемы, но она всегда вспоминала о детстве как о счастливой поре. В то время ее любимыми игрушками были многочисленные куклы, и она не успокоилась, пока не отыскала куклу с двигающимися руками и ногами — марионетку. Когда однажды она никак не могла выздороветь, в качестве чудесного исцеления на нее подействовало предложение сыграть в рождественской сказке роль ангела в голубом платье с большой звездой. Гимназическое образование она получила в "Патриотическом институте". В последние годы обучения она интенсивно занималась изучением «Фауста» Гете. На выпускных экзаменах она получила высшую оценку с комментарием: "Вы созрели для "Фауста"! — еще один мотив судьбы.

Следуя желанию участвовать в решении социальных вопросов и осознавая свои способности, Татьяна решила изучать право. С 1904 по 1908 г. г. она училась в Лозанне, а также некоторое время в Италии и в Париже. В то время в Лозанне умами молодых реформаторов владели идеи выдающегося социолога — прагматика Вильфредо Парето. В своем учении он раскрывал иррациональную сторону социальных отношений и указывал на задачу элиты. Татьяну привлекал высокий полет его мысли и воодушевленность, но, с другой стороны, ее отталкивала агностически — материалистическая система его взглядов. Потом она узнает, что Рудольф Штейнер уже давно четко противопоставил образу человека из учения Парето, который "так думает, потому что так действует", человека "действующего исходя из познания". Татьяна Киселева не согласилась посвятить себя революционной работе в России, распространяя там идеи Парето, как это делал Муссолини в Италии. Она стала работать в Париже в приюте "Вильжюиф" в области экспериментальной психологии с душевнобольными и преступниками, пытаясь интегрировать их в общество с помощью художественной трудотерапии. Это было ново для того времени. Несмотря на достигнутые успехи, она не захотела продолжать работу, так как не могла обосновать расхождение того, что переживала внутри себя как истину, с общепринятыми взглядами. 2 ноября 1908 года Татьяна Киселева получила диплом в области юриспруденции Лозаннского университета. Она вернулась к родным в Россию и в 1909 году вышла замуж за художника Николая Киселева.

Последовали тяжелые годы жизни в Москве. Она полностью погружается в вопросы обновления социальной сферы и сферы искусства.

Это было время символистов. Смерть Толстого в ноябре 1910 года поколебала идеалистические позиции, стали набирать силу радикальные идеи социализма, марксизма. Через Федора Степуна чета Киселевых впервые попала в теософско — спиритуальные круги, что сперва не имело последствий. При изучении трудов Соловьева Татьяна Киселева чувствовала потребность воплотить воспринятое в движении; однако при этом она замечала, что не знает, что делать с руками. В то время она жила в том же самом доме, где располагалась танцевальная школа Айседоры Дункан. Это было популярное танцевальное направление, пленявшее зрителей субъективной силой экспрессии. Каждый раз, когда Татьяна Киселева порывалась войти в студию, она останавливалась перед дверью, будто удерживаемая невидимой силой. Внутренняя борьба между потребностью в самореализации и необходимостью устраивать жизнь привела ее к тяжелой болезни. Однако это несчастье даже помогло ей: из — за тяжелого состояния здоровья Татьяну и ее мужа освободили из застенков царской тайной полиции. Но потом ее силы иссякли. Она проникновенно описывает Рождество 1910 года, которое встречала в санатории "Тайцы". "Душа не снесла бремя печали, и песни заветные не отзвучали", — такие слова мы находим в стихотворении "Прощание", которое она написала в то время. Но из глубокого переживания смерти рождается новая надежда. С диагнозом «чахотка» ее направляют на лечение в швейцарские горы.

Ее лозаннский врач сомневается в правильности диагноза, он считает, что основная причина ее болезни заключается в том, что она не нашла своего жизненного призвания. По его совету Татьяна отправляется вместо гор на море и вскоре чувствует, что находится под духовным водительством. Дамы, с которыми она познакомилась на курорте, предложили ей почитать теософскую брошюру о реинкарнации и карме и пригласили ее в Париж. Там она присутствовала при основании парижской ложи "Звезда Востока»" под руководством Гастона Равеля. Но чутье подсказало ей держаться подальше от этого основанного на иллюзиях порыва. Тогда поэт Максимилиан Волошин дает ей книгу "Как достигнуть познания высших миров?", и она сразу же понимает, что нашла то, к чему стремилась ее душа. Со своим мужем и Максом Волошиным она едет в Ганновер, где под рождественской елкой, украшенной красными розами, знакомится с Рудольфом Штейнером и Марией фон Сиверс. В Рождество 1911 года, когда

Татьяне Киселевой было тридцать лет, для нее началась новая жизнь под знаком "Христос во мне". Для начала ей было разрешено присутствовать на цикле лекций «Мир чувств и мир духа». Рудольф Штейнер принял ее в число личных учеников. Со своей стороны, она предложила ему помощь в качестве социального работника. Но к ее глубокому удивлению, он призвал ее посвятить себя эвритмии. Поначалу Татьяна сомневается, не доверяя своему внутреннему устремлению, своим желаниям. Рудольф Штейнер разрешает ее сомнения: Вы — творческая натура. Доверяйте себе". В Мюнхене Софи Штинде принимает Татьяну Киселеву в антропософское общество, радуясь, что в ее ветви появился человек, наделенный таким ясным мышлением.

1. Для получения эвритмического образования Татьяна Киселева переезжает в Дюссельдорф, где Лори (Майер — Смитс делилась с первыми учениками полученными основными элементами эвритмии. Это был прекрасный, но в то же время трудный период, который Татьяна Киселева охарактеризовала строчками Рудольфа Штейнера:

Жизнь становится светлее вокруг меня,
Жизнь становится тяжелее для меня,
Жизнь становится богаче во мне.

С благодарностью она вспоминала Наталью (Хунцикер — Папову, присоединившуюся к ней в 1913 году, дружба с которой придала ей сил.

Глубоко поражает то, за какое короткое время Татьяна Киселева и многие другие под непосредственным руководством Рудольфа Штейнера и Марии Штейнер дорастали до способности проводить в жизнь антропософию и участвовать в ее развитии. Ведь для этого было необходимо пройти через множество новых откровений и уверенно, преданно служить своим идеям вопреки тому, что происходило в то время в Центральной Европе!

В 1914 году Татьяну Киселеву пригласили в Дорнах, чтобы начать там преподавание эвритмии. Ей предстояло заниматься не только со взрослыми, но и с детьми строителей Гетеанума. Сначала она давала уроки в отеле "Юра", потом в Столярной мастерской, а впоследствии в доме Рудольфа и Марии Штейнер (вилла Ханзи). Именно в работе с детьми Рудольф Штейнер постоянно помогал ей, давая ценные указания. Наряду с этим развивалась художественная деятельность, шли интенсивные репетиции номеров на фоне общего расширения антропософской жизни. Для эвритмии 1915–1918 г. г. это период постановок сцен

из "Фауста". На Троицу 1915 года Рудольф Штейнер дает Татьяне Киселевой изречение "Где чувственности знание к концу приходит", как бы подтверждая этим ее «фаустовскую зрелость», теперь уже в более широком, духовнонаучном смысле. Благодаря неустанным упражнениям в области нового искусства движения и углубленному изучению духовной науки Татьяна Киселева развивает необыкновенный талант создания образов, причем ей в равной степени удаются как серьезные, так и юмористические роли. Для объяснения этого таланта недостаточно ссылаться лишь на оформившийся благодаря силам Запада восточный огонь ее эфирного тела. Сила самопожертвования заключается в ее отказе от личной жизни, которая была таинственно переплетена с судьбой мужа. Он закончил свою жизнь 22 июля 1957 года в Ровередо. Этому дню суждено было впоследствии, в 1970 году, стать днем кремации самой Татьяны Киселевой. Она всю жизнь заботилась о муже, который страдал душевной болезнью, и оставалась — в том числе и материально — связанной с ним. Преобразование ее социальных устремлений в художественные достигает кульминации в 1919 году. Она намеревалась уехать из Дорнаха и, следуя высказываниям Рудольфа Штейнера, нести эвритмию на фабрики, в среду рабочих. В ответ на это ее желание Рудольф Штейнер предложил ей нести эвритмию вовне, в общество. На плакате, нарисованном художником Вало фон Майем, TIAOAIT удерживает середину между Светом и силами Тьмы. Имя организатора — Татьяна Киселева. Последовали годы работы, связанной с публичными выступлениями, время эвритмических курсов Рудольфа Штейнера в Дорнахе и переживания его, казалось, нечеловеческого труда, боль, связанная с его смертью и включенность в сопровождающую все эти события борьбу духовных сил. В 1927 году непрерывная мистерия — драма жизни приводит Татьяну Киселеву в Париж, где она, заручившись одобрением Марии Штейнер, успешно представляет эвритмию и духовную науку в кругах русских эмигрантов и в кругах французской культурной жизни. Она стремилась еще и к тому, чтобы проработать для будущих поколений элементы русской эвритмии, поскольку из — за начавшейся в России революции сам Рудольф Штейнер удержал ее от выполнения собственного поручения — принести эвритмию в Россию. Из заметок Татьяны Киселевой становится понятным, насколько трудной, но и насколько плодотворной была эта работа в ателье на улице Кампань — Премьер.

Затем в 1940–1945 г. г. война практически парализовала внешнюю деятельность. Татьяна Киселева провела это время в Дорнахе, работая над рукописью своей первой книги "Эвритмия.

Воспоминания из 1912–1927 г. г.". Несмотря на полную поддержку со стороны Марии Штейнер, ей удалось издать лишь в 1949 году. Это произошло благодаря содействию Тиллы и Губерта Боллиг, которые в последующие годы предложили Татьяне Киселевой работу в Малыне, в том месте, где было построено Здание — модель. Это время было также наполнено страданиями, тогда Татьяна Киселева с верностью выступала на стороне Марии Штейнер. Она родилась через четырнадцать лет и один день после Марии Штейнер. Можно проследить удивительные параллели между ними. Из Варшавы, через Санкт — Петербург, Новгород, Ригу, Черное море, Париж, Вену, Швейцарию — их жизненные пути шли по одному маршруту — вплоть до Москвы, как шутя заметил Рудольф Штейнер, — а затем началась совместная деятельность: это нечто большее, чем просто совпадение. Тонкое понимание личности другого человека можно почувствовать, читая ее записки "Из жизни Марии Штейнер фон Сиверс", последнее издание, /Базель, 1967/. Некоторые были счастливы, что смогли испытать на себе сестринскую — братскую силу понимания Татьяны Киселевой. Она владела тайной отдачи и принятия в отношениях между людьми, черпая эту мудрость из глубокой, стоящей выше всего личного силы любви.

На сцене Гетеанума она создала многочисленные образы: роли Манто, Эрихто, Заботы, "Злого духа", многочисленные стихотворения Штеффена, особенно гениально воспроизведенный Пальмстрем, и медитативно пережитые изречения истины Рудольфа Штейнера. Как педагог она продолжает жить в сердцах многих своих учеников.

Благодаря ей искусство будущего, эвритмия, была доведена до наивысшей формы, возможной в настоящее время. Это непреходящее благо, которым мы обязаны ей. Мы должны прислушиваться к ее словам, серьезно относиться к ее призыву неразделимо сочетать занятия эвритмией с путем ученичества. Она могла продемонстрировать, что эфирное тело можно использовать точно так же, как и физическое тело. Эта способность представляла собой плод непрестанной работы над преобразованием земного сознания в мировое сознание, путь к которому указал Рудольф Штейнер. Мы уверены — и эта уверенность ко многому нас обязывает — что Татьяна Киселева, которая всю свою жизнь посвятила будущему, продолжает свою работу, подобно тому, как сказал Рудольф Штейнер о Кристиане Моргенштерне, произведения которого она так проникновенно интерпретировала: "Мы находим его в стране духа, на границе между земным и духовным. Там он действует, там он не отдыхает, там продолжает он творить как дух среди духов, для

всего настоящего".

В зодиакальном знаке Рака, в который при эвритмическом изображении зодиака поместил ее Рудольф Штейнер, закрылись глаза Татьяны Киселевой. Последние три года телесных страданий были уже далеко позади, когда в воскресенье, 19 июля 1970 года, в то время, когда солнце находилось в самом зените, она мирно прошла через врата смерти. Какой яркий знак вхождения в тот мир, который она всегда, до последних дней, с полной духовной ясностью считала своей родиной!

Конрад Шахенман

С благодарностью за непосредственную совместную работу приводятся следующие материалы, которые были впервые изданы в "Ведомостях антропософского движения — Праздник Михаила 1970 г.

Наша старшая сестра

На смерть Татьяны Киселевой
"Вы, мои сестры, которые
так часто были моими помощницами,
будьте ими и в этот час…»
Р. Штейнер

Смерть Татьяны Киселевой пробуждает светлые воспоминания о том далеком времени, когда возникало все то, что сегодня уже широко распространилось и считается естественным, как будто бы так было всегда. Крещение эвритмия получила уже в Германии. Но именно здесь, в Дорнахе, началось ежедневное развитие эвритмии под руководством Марии Штейнер и Рудольфа Штейнера. Большой деревянный барак Столярной мастерской, где складировалась распиленная древесина, ожидавшая своего часа и наполнявшая воздух своим ароматом, стал настоящей колыбелью — началось младенческое время эвритмии. В мире бушевали войны и разрушения, отголоски которых доносились до нас и заставляли дребезжать окна, а в тиши этой колыбели закладывались и развивались семена будущих ростков. "Мы находились в точке мирового поворота!".

Это взращивание эвритмии было доверено Татьяне Киселевой. В ежедневном сотрудничестве с Рудольфом Штейнером и Марией Штейнер проявилась ее великая способность к бескорыстной самоотдаче. Она не хотела ничего для себя, самым важным для нее было общее дело. Она была наделена замечательными способностями и выполняла сложную задачу по руководству подготовительными работами для эвритмических репетиций, так что от репетиции к репетиции мастерство развивалось. Зачастую это было совсем не просто, так как после репетиции мог остаться огромный объем работы. Время от времени происходили небольшие столкновения "Запада и Востока". Западный человек стремится работать более основательно и систематично, а восточный человек преодолевает все препятствия как бы в грезящем состоянии. Но благодаря поддержке и доверию со стороны Рудольфа Штейнера и Марии Штейнер все вскоре налаживалось.

Таким образом, эвритмия вскармливалась в гармонии трех сил: Рудольф Штейнер давал ей пищу в виде постоянных новых указаний, дружеских и полных юмора исправлений и

неиссякаемого терпения, благосклонно относясь к нашим неуклюжим попыткам. Мария Штейнер собирала весь ценный материал, данный Рудольфом Штейнером, и перерабатывала его в разнообразные задачи, которые потом «отрабатывала» с Татьяной Киселевой, пытаясь воплотить полученные указания в практической деятельности.

Выполняя эту большую, ответственную задачу, она создала и ряд зрелых, прекрасных эвритмических образов. Я хочу упомянуть лишь два из них: Забота из "Фауста" Гете и Мария из 7-й картины "Врата посвящения", из "Девахан — сцены". Эти образы имеют странное сходство друг с другом: их объединяет сестринство! У Заботы было три сестры: Нужда, Нехватка (Изъян) и Вина. Они действовали на основе этой демонической троицы, в конце которой стоял «брат Смерть». И, как в отражении, Мария из 7-й картины "Врат посвящения" демонстрирует деваханическое созвучие с тремя душевными силами: Филией, Астрид и Луной, в «конце» которых, как "поворотный пункт", стоит воскресение. Сестринство! Не является ли это частью братства, разыгрывающегося то в демоническом, то в деваханическом!?

Рудольф Штейнер придал этой сцене меркуриальную основу, которая преобразовала раздробленность в большую, меркуриальную целебную силу. Здесь смогла раскрыться вся сила самоотдачи Татьяны Киселевой великой цели человечества. Здесь в усиливающихся, напоминающих гимн словах, произносимых Астрид под воздействием силы Марии, раскрылся будущий образ человечества.

В память о Татьяне Киселевой, нашей старшей сестре, мы хотим привести здесь эти слова:

"Хочу направить потоки любви,

согревающие мир, к сердцу Посвящённого,

чтобы он смог передать небесное благо земным делам и настроение посвящения человеческим детям".

Р. Штейнер

Флосси Лайнхас: Напутственное слово к изданию 1949 г.

Задача издать эти воспоминания наполнила нас глубокой радостью.

Важный исторический момент, момент создания нового вида искусства, первый выход в свет возвышенных, имеющих высшее духовное происхождение элементов эвритмии, описание препятствующих этому внешних обстоятельств, рассказ об атмосфере, царящей вокруг Рудольфа и Марии Штейнер, — все это живет, дышит, пульсирует на страницах этой книги.

Перед нами возникает картина круга людей, которые первыми восприняли новое искусство. Этих людей было не много, но они были полны самоотдачи, самоотверженности, энтузиазма, развивали мужество и крепость духа в борьбе с препятствиями. При чтении этой книги у многих эвритмистов появляется глубокая тоска, желание быть участником событий того несравненного, незабываемого времени: 1912–1925 г. г., со дня создания эвритмии до смерти Рудольфа Штейнера.

В 1912 году после получения юридического образования госпожа Киселева спросила Рудольфа Штейнера о сфере своей будущей деятельности. Он дал ответ: эвритмия. Все те, кому посчастливилось видеть ее многочисленные эвритмические выступления, несут в своем сердце яркие воспоминания об образах, созданных ею в период 1919–1927 г. г. и позже. Они как духовные следы света остались на тех сценах, где она выступала, сопровождая видевших ее выступления на протяжении всей жизни, обладая такой силой, таким духовным воздействием, что становились образцом для молодых эвритмистов в годы учебы и работы.

В одном из своих докладов в Гетеануме (2 августа 1925 г.) Мария Штейнер посвятила Татьяне Киселевой следующие слова: «…В это же время здесь, в Дорнахе, шла непрерывная дальнейшая работа под самоотверженным руководством госпожи Киселевой, зрелое искусство которой радует нас не только на сцене, но и служит задаче обучения молодежи. Со своими верными помощницами она передает те импульсы, которые мы в таком множестве получили здесь от Рудольфа Штейнера». И далее в «Осеннем становлении» 16 октября 1925 года: «…И когда я вернулась обратно в Дорнах, то увидела плоды работы Татьяны Киселевой, которая прилежно работала в скромных помещениях виллы Ханзи».

Татьяна Киселева создала один образ, который стал настоящим эвритмическим творением, которое можно сравнить с произведениями великих художников прошлого, оставивших после себя видимые в пространстве объекты. Так и это творение живет в тысячах человеческих сердец и душ: Пальмстрем! Кажется, что этот образ Пальмстрема живет не только в воспоминаниях, что благодаря несравненной духовно — юмористической манере исполнения он стал живым созданием фантазии. Этот образ отличался неповторимой высотой использования чистых элементов эвритмии. Юмор Моргенштерна, с которым по — настоящему мудрый человек, понимающе и смеясь, описывает глупости мира, был гениально воплощен в искусстве Киселевой.

Не так уж сложно выразить средствами искусства собственную личность, например, это происходит на сцене в искусстве, которое называют «танцем». Эвритмияь более чем какой — либо другой вид искусства требует, чтобы исполнитель преодолевал все личное, субъективно — самовольное. Но ни в чем другом человек не проявляет себя так лично — субъективно, как в своих движениях. Это настолько сильно, что часто думают, что по — другому и не может быть. Но в эвритмии мы имеем дело с элементами движения, которые настолько же объективны, как объективны звуки речи, звуки музыки. Использовать их в искусстве — значит говорить, петь движениями человеческого тела. Зрители, видевшие Татьяну Киселеву на сцене, могли ощутить, с какой чистой самоотдачей, с каким зрелым пониманием она проработала для себя эти объективные элементы и смогла выразить через них художественное содержание стихотворения, музыкального произведения. Но странным образом именно тогда, когда исполнитель отказывается от того, чтобы с дешевым тщеславием продемонстрировать самого себя, когда он с благоговением перед элементами своего искусства и с истинной самоотдачей теме представляет произведение, он и вкладывает в это лучшую часть своего существа, и придает изображаемому такой характер, который может дать только он. Эвритмия обрела в лице Татьяны Киселевой по — настоящему великого творца. Она могла воплощать и фантастических, юмористических существ Моргенштерна, и его серьезные стихотворения, проникнутые одухотворенным благочестием, и стихотворения Альберта Штеффена, слог которых уже представляет собой сущностно — значимое творение, и изречения Рудольфа Штейнера, которые служат устремлениям человеческого духа в качестве медитативных текстов, соединяя его в познании и в переживании с мировым духом.

Здесь невозможно рассказать обо всем, что воплотила в эвритмии Татьяна Киселева. К самым прекрасным образам, которые на протяжении многих лет пленяли нас со сцены Гетеанума, относятся образы Манто, Эрихто, Заботы, «Злого духа». В первых постановках сцен из «Фауста» и в течение еще многих лет после этого она исполняла важнейшие эвритмические роли сверхъестественных сущностей. Мы надеемся, что когда — нибудь она сама подробно напишет для нас «Воспоминания о моей личной работе в эвритмическом искусстве». В воспоминаниях, представленных в этой книге, она повествует о периоде возникновения этого искусства. О самой себе она сообщает лишь самое необходимое. Она описывает события так, как они отпечатались в ее памяти. При этом эта урожденная русская пишет на немецком языке. И делает это, как нам кажется, замечательным образом.

Нам представляется важным, что эти воспоминания выходят в свет в настоящее время. По всей Европе эвритмия как сценическое искусство достигла больших успехов. Многие высокоодаренные личности интенсивно работают в этом виде искусства. Прошло еще относительно немного времени после смерти Рудольфа Штейнера, и пока мы не можем говорить о существенных успехах или достижениях в этой области.

Элементы эвритмии были получены Рудольфом Штейнером из духовных высот. Мария Штейнер, проявляя самоотверженность и инициативу, заботилась об их развитии. В этих элементах заключены великие тайны, раскрытие которых предполагает длительное развитие как отдельно взятого человека, так и всего человечества.

Пусть же опубликованные здесь воспоминания разожгут огонь самопожертвования в тех, кто служит эвритмии! Пусть они познакомят читателей, благодаря этой книге впервые соприкоснувшихся с эвритмией, с неслыханными духовно — физическими событиями, происходившими в те годы, о которых идет речь в этих воспоминаниях. Пусть во всех нас они вызовут чувства скромности и глубокого почтения, должные возникать по отношению к таким фактам.

Губерт Боллинг (Тилла Мария Боллинг — Шу),
Мальш, сентябрь 1949 г.

Предисловие автора к изданию 1949 года

Десять лет прошло с тех пор, как я написала эти "Воспоминания". Пришлось долгое время ждать, прежде чем эти записи смогли выйти в свет в форме книги.

С чувством глубокой, благоговейной благодарности по отношению к Рудольфу Штейнеру и Марии Штейнер, я решила сделать эти воспоминания, которые поначалу предназначались лишь для узкого круга читателей, доступными для всех, кто интересуется этой сферой антропософского духовного течения. Возможно, 1949 год как раз является подходящим временем для ознакомления широких кругов общественности с сущностью эвритмического искусства. Ровно четверть века назад (в 1924 году, с 24 июня по 12 июля) состоялся последний эвритмический курс Рудольфа Штейнера, ознаменовавший собой новый этап в жизни нового искусства. Прошли первые двадцать пять лет после этого значимого события, что дает нам повод с благодарностью вспомнить о нем, подвести итоги и обратить внимание современников на важные художественные импульсы, которые, благодаря Рудольфу Штейнеру, вошли в современную культуру в 1924 году, а на подготовительном этапе и в более ранние годы.

1949 год — это еще и год, когда в связи с 200-летием со дня рождения Гете множество людей обращаются в своих мыслях к трудам этого универсального творческого духа. В Гете соединились поэтическое творчество и научные исследования. Уже в конце XVIII — начале XIX века он дал импульс перехода от веры и от понятийного мышления к "созерцанию в духе", к созерцанию того мира, который он называл чувственно — сверхчувственным. Гете интуитивно уловил взаимосвязь между духом и материей и считал, что невозможно достичь истинного познания человека без перехода от обычных сил познания к сверхчувственным. Это стало возможным благодаря методу антропософской духовной науки Рудольфа Штейнера: он развил интуитивный духовный метод Гете до метода познания, ведущего к осознанному переживанию духовного мира. «Духовная наука, — говорит Рудольф Штейнер, — это лишь развитый гетеанизм. "Гетеанизм XX века" является не повторением, а усовершенствованием, не возрождением, а творческим наращиванием, преобразованием того, что дал Гете. Например, таким образом Рудольф Штейнер углубил и расширил учение Гете о метаморфозе. Он перенес это учение из области науки в

область искусства и создал художественные формы возведенного в Дорнахе здания, названного им "Гетеанумом", на основе учения Гете о метаморфозе, положив начало органическому архитектурному стилю. В основе эвритмии также лежит принцип метаморфоза: то, что Гете в своей морфологии применял к отдельным формам, было творчески преобразовано Рудольфом Штейнером и использовано по отношению ко всему человеку и его движениям.

Творцов эвритмического искусства уже нет среди нас. Рудольф Штейнер после пожара в Первом Гетеануме прожил всего лишь два года (он умер 30 марта 1925 г.). Это здание представляло собой величайшее произведение искусства современности и было уничтожено в новогоднюю ночь 1922–23 г. г. враждебными по отношению к прогрессу человечества силами.

Мария Штейнер была деятельным, творческим соратником этого человека, открывавшего новую эру, ведущего человечество к высотам бытия. С начала XX века она разделяла с ним невыразимые трудности пути и после его смерти на протяжении более двадцати трех лет продолжала служить духовной науке. До конца своей земной жизни (она прожила почти 82 года) в неустанной работе она реализовывала выдающиеся идеи Рудольфа Штейнера. Ее комментарии и предисловия к циклам лекций и отдельным докладам Рудольфа Штейнера, которые в большом количестве издавались в основанном ею в 1908 году Философско — антропософском издательстве, а также множество других ее статей и заметок об искусстве и проблемах культуры излучают глубочайшую мудрость. Как эти работы, так и ее переводы стихотворений Владимира Соловьева и других поэтов на немецкий язык, но особенно ее собственные стихи (к сожалению, их было совсем немного, поскольку у нее не оставалось на это времени) свидетельствуют об ее уникальном таланте в области искусства речи и о духовно — душевном величии соратницы Рудольфа Штейнера. Художественный элемент, который они оба развивали, живительно наполнял антропософское движение. Искусство слова, рецитация, декламация, драматическое искусство — все это были художественные элементы, особый талант к которым с ранних лет проявился у Марии Штейнер. С самоотдачей и энтузиазмом она посвятила себя этим видам искусства. Их развитие стало одной из ее основных задач в рамках Антропософского общества.

Мария Штейнер проявила себя и в сценических выступлениях. С 1907 по 1913 г. г. она каждый год принимала участие в праздничных представлениях в Мюнхене.

С художественным мастерством, живо и мощно она

воплощала священные, соответствующие ее собственной сущности образы Деметры в "Священной драме Элевсина" Эдуарда Шюре и Марии в драмах — мистериях Рудольфа Штейнера. В 1914 году, находясь на пике своего художественного мастерства, Мария Штейнер перестала принимать участие в сценических выступлениях и посвятила себя эвритмии. Взяв это искусство под свою опеку, она привела его к расцвету. Искусство рецитации и декламации в это время тоже переживало подъем. Эвритмические выступления и репетиции проходили в сопровождении чудесного искусства речи Марии Штейнер. Впоследствии, особенно начиная с 1924 года, большую часть своего времени она стала посвящать образованию, обучению своих многочисленных учеников в области искусства речи и драматического искусства, передавая им зрелый опыт дела своей жизни.

Два месяца назад госпожа Мария Штейнер тоже покинула физический мир.

Пусть же эвритмическое искусство в лице настоящего и будущих поколений будет в своем духовном восхождении оставаться связанным с именами этих двух великих помощников человечества! Пусть его духовные посевы обретут благоприятную почву во всех уголках мира: открытые, устремленные к истинной красоте и чистоте человеческие души, которые стали бы самоотверженно взращивать эти семена и заботиться об их распространении во многих образовательных учреждениях! В условиях нашей бездуховной, разрушающей жизнь, опустошающей души цивилизации, человеку все в большей степени угрожают физические и психические заболевания. С помощью духовного искусства и науки Рудольфа Штейнера можно восстановить утерянную связь человечества со светлыми духовными силами Вселенной. Тогда оно будет оживлено, просветлено, укреплено духовной субстанцией и будет в состоянии принять участие в той борьбе, которая ведется за будущее Земли против духов тьмы. Эта оздоровительная, вызывающая творческое раскрытие деятельность может защитить от многих опасностей нашего и будущего времени.

Как и все то, что было вызвано к жизни и передано нам благодаря самоотверженному труду Рудольфа Штейнера и Марии Штейнер, эвритмия может стать для любого человека, который занимается ею с самоотдачей, своего рода причастием, духовным хлебом — panem nostrum supersubstantialem.

Татьяна Киселева,
Дорнах, 27 февраля 1949 г.

Введение

Написано в августе — сентябре 1939 г. в Дорнахе

Часто случалось так, что члены Антропософского общества, особенно многие эвритмистки, относящиеся к молодому поколению, обращались ко мне с просьбой рассказать о том, как возникла эвритмия и как она развивалась, "как было раньше".

Несмотря на мое желание удовлетворить их просьбу, многие обстоятельства препятствовали тому, чтобы более подробно и обстоятельно, чем это обычно происходит в разговоре, описать то, что мне посчастливилось пережить в связи с возникновением и развитием эвритмического искусства.

И вот произошло так, что судьба будто бы подарила мне короткое время, пару недель. Я хочу использовать их для этой работы. После многих забот и трудностей последних лет я могу провести некоторое время здесь, под крышей "Столярной мастерской", в окружении деревянных стен простых помещений, в непосредственной близости от первой дорнахской сцены и зала — мест неповторимых событий того времени, когда Рудольф Штейнер работал в Дорнахе с 1913 по 1925 год: событий, значимых не только для современности, но и для необозримого будущего.

Одна за другой возникают они в моей душе, картины прошлого, необыкновенно живо, и мне кажется, будто бы все, что здесь происходило, еще наполняет эти комнаты, как будто бы события, которые разворачивались здесь, навсегда запечатлелись в пространстве.

Итак, я хочу попробовать выполнить просьбу нового поколения, хотя понимаю, насколько бледно и слабо будет то, что сможет вызвать в их душах мое описание, по сравнению с силой и многоцветием пережитой нами реальности.

Ночь на Рождество, 24 декабря 1894 года.

Пустъ все поругано веками преступлений,
Пусть незапятнаммым ничто не сбереглось,
Но совести укор сильнее всех сомнений,
И не погаснет то, что раз в душе зажглось.
Великое не тщетно совершилось;
Не даром средь людей явился Бог;
К Земле недаром Небо преклонилось,

И распахнулся бедности чертог.
В незримой глубине сознанья мирового
Источник истины живет, не заглушен,
И над руинами позора векового
Глагол ее звучит, как похоронный звон.
Родился в мире Свет, и Свет отвергнут тьмою,
Но светит он во тьме, где грань добра и зла,
Не властью внешнею, а правдою самою
Князь века осужден и все его дела.
Владимир Соловьёв.

Рисунок был дан Р. Штейнером как эвритмическое завершение для этого стихотворения.

РИСУНОК: СТР. ОРИГИНАЛА 39.

Часть 1

1912–1913: Основание и начало

В удивительно красивой местности вблизи города Базеля, на расположенном у подножия Юрских гор крутом выступе Гемшен, на возвышающемся над цветущей долиной Дорнахском холме начал биться пульс новой, идущей из духовных источников жизни. В мире бушевала катастрофа Мировой войны, и потрясенное человечество стояло перед руинами рухнувшей культуры в растерянности, не имея других идей, кроме тех, которые вели к дальнейшему разрушению и хаосу. Здесь, в нейтральной Швейцарии, встретились люди, в большинстве своем принадлежавшие к тем народам, которые в атмосфере страха и ненависти вели такую безжалостную войну друг против друга. И эти люди разных национальностей, приехавшие сюда по стечению различных жизненных обстоятельств и нашедшие здесь приют, объединили свои силы в совместной работе со швейцарскими друзьями для возведения здания, которое призвано было стать внешним выражением духовного культурного потока, — "Гетеанума" (в то время называвшегося еще "Иоанновым зданием". Так был создан противовес тому негативному, что творилось в мире. И все это стало возможным благодаря тому, что среди нас жил и работал один человек, который мог дать нам мощные, воодушевляющие, вызывающие к жизни новую культуру импульсы, потому что с нами был являющий образ будущего Рудольф Штейнер. Разнообразие и бесконечное богатство того, что он изо дня в день до последних часов своей жизни дарил нам, не поддается описанию.

Я намереваюсь представить ту область этого творения, с которой я, волею судьбы, была особенно сильно связана и которой я с тех пор полностью посвятила себя: созданное Рудольфом Штейнером искусство эвритмии.

Танец люциферических и ариманичееких мыслесуществ ("Страж порога", картина 6)

Первый шаг по возрождению древнего сакрального искусства танца был сделан Рудольфом Штейнером в августе 1912 года, когда он включил в 6-ю картину драмы — мистерии "Страж порога" еще очень простой, но в высшей степени выразительный танец люциферических и ариманических мыслесуществ.

Судьба позволила мне наблюдать и участвовать в этих первых шагах развития эвритмии. Меня пригласила Мария Штейнер. В

зале, где проходили репетиции, я встретила многих членов Антропософского общества, которых Рудольф Штейнер заинтересовал новой постановкой и которые, так же как и я, были приглашены к началу работы. Рудольф Штейнер разделил нас на две группы: первая группа, в которой была и я, должна была выполнять в общей расстановке формы по кривой (лемнискаты, полукруг) и делать жест, выражающий звук I. Вторая группа должна была двигаться по остроконечным формам и выполнять жест, соответствующий звуку А.

Базовые формы я нарисовала сама по наставлению Р. Штейнера

РИСУНОК: СТР. 39 ОРИГИНАЛА.

Люциферические мыслесущества. Ариманические мыслесущества.

В соответствии с указаниями Рудольфа Штейнера, в основе этих процессов лежат следующие настроения, при этом слова, конечно, не произносятся:

Для люциферических сущностей: Для ариманических сущностей:

1. «я хочу» — восьмерка «я хочу» — квадрат
2. «я не могу» — дуга «я не могу» — прямая
3. «я хочу» — восьмерка «я хочу» — квадрат
4. «я должен» — угол «я должен» — крест жест, выражающий звук I. Вторая группа должна была двигаться по остроконечным формам и выполнять жест, соответствующий звуку А.

Базовые формы я нарисовала сама по наставлению Рудольфа Штейнера:

Переходы из одного положения в другое.

Люциферические сущности: для перехода из положения 1 для перехода из положения 3 (восьмерка) в положение 2 (дуга) (восьмерка) в положение 4 (угол)

Ариманические сущности: для перехода из положения 1 (квадрат) в положение 4 (крест) и положение 2 (прямая).

РИСУНОК: СТР. 40 Оригинала.

Эти короткие предложения не эвритмизировались. В то время еще не было указаний по эвритмизации звуков, кроме жестов, выражавших примерно I для люциферических и примерно А для ариманических сущностей. Нам приходилось долго отрабатывать переходы из одной расстановки в другую (8 человек в каждой группе).

Так гласные I и А стали первыми звуками, которые были

представлены эвритмически. Люциферические сущности были в красных платьях с красно — желтыми париками, ариманические — в платьях стального синего цвета и такими же париками. Доктор Оскар Шмидель подавал из суфлерской будки сигналы электрическими фонариками, красные для люциферических, синие для ариманических сущностей.

Продолжением этой работы стал эвритмический курс в Базеле. Там Рудольф Штейнер дал эвритмические движения для всех звуков, гласных и согласных, а также первые эвритмические упражнения и "Дионисийские формы", то есть все то, что сейчас составляет примерное содержание первого года обучения эвритмии.

Базельский курс 1912 года

Первые элементы эвритмии были даны Рудольфом Штейнером осенью 1912 г. в Базеле, где он в то время читал цикл о Евангелии от Марка. Таким образом, именно на швейцарской земле идущий из антропософии духовный импульс впервые получил раскрытие в искусстве эвритмии.

В каком — то смысле эвритмия одновременно является и очень, очень древней, и совершенно юной, первой и в то же время последней художественной формой в ряду искусств. В древних центрах мистерий существовало сакральное искусство танца и речи, отражающее закономерности движения звезд. В то время люди знали, что человек от рождения проходит через звездные сферы, что он создан силами и сущностью всего космоса. В храмовых танцах воспроизводили звездные хороводы, этим люди выражали свою связь со Вселенной. Позднее из этого храмового танца возникли другие виды искусства — священная драма, скульптура, архитектура, поэзия. Но с утратой духовности, свершившейся в природе человека, человечество утратило и забыло источник, из которого когда — то произошла вся культура: искусство священных движений — мать всех других искусств. Танцы стали обыденными. Их движения во многом исходят из порывов и страстей, олицетворяют субъективно — произвольную душевную жизнь человеческой личности и полностью отдаляют человечество от духовных источников жизни. Или же место сакрального космического искусства движения занимает возобновление изживших себя культурных проявлений греческой эпохи, как например, совершенно бесперспективное возрождение Олимпийских игр и т. д. Это абсолютно внешнее копирование, не соответствующее потребности современного человечества. Мы имеем также

выдуманные из головы танцевальные системы нового времени, которые не имеют ничего общего с настоящим искусством. В Азии до наших дней сохранились еще в прекрасном или в определенной степени застывшем виде некоторые традиции древнего храмового танца. В Европе же со всеми традициями было покончено, нового, путеводного импульса больше не существовало. (Сущность и значение балета не могут быть здесь детально описаны.).

Так обстояли дела в то время, когда Рудольф Штейнер вновь дал людям это искусство движения, связывающее их с духовной родиной, — но на новой ступени, в метаморфозе, который полностью соответствует изменившемуся физическому и душевно — духовному состоянию человека, а также новым реальностям духовного мира на современном этапе. И он назвал заново рожденный, преобразованный храмовый танец эвритмией. Она является, — как однажды выразился Рудольф Штейнер, — в какой — то мере обновлением, но в полностью современной форме, древнего искусства храмового танца».

О том, как он пришел к этому сотворению, Рудольф Штейнер говорит следующее: Облик эвритмического искусства основывается на чувственно — сверхчувственном понимании выразительных возможностей движения человеческого тела. Об этом понимании лишь немногое — насколько мне известно — дошло до нас из древних времен. Из тех времен, когда человеческое тело в гораздо большей степени, чем в наши дни, воспринималось как пронизанное душевно — духовным. Разумеется, были ис — пользованы эти скудные предания, которые, кстати, указывают совсем на другие намерения, чем те, которые присутствуют в эвритмии. Но при этом эвритмия должна была самостоятельно сформироваться и преобразоваться, и прежде всего, обрести совершенно иной художественный характер. Мне неизвестно о наличии каких — либо преданий о групповом движении по формам, которое мы постепенно развили в эвритмии» [5]

Здесь мне хотелось бы обратить внимание на предисловие Марии Штейнер к книге "Эвритмия как видимая речь" Рудольфа Штейнера. Среди прочего она говорит следующее: Я была приглашена принять участие в этих занятиях; они включали в себя первые элементы формирования звуков и некоторые упражнения, которые, в основном, вошли в педагогическую часть эвритмического образования; основы стояния, шагов, движения, некоторые особые позы и позиции, многочисленные упражнения с палочками, тактирование и удержание ритма. Из этих основ молодые дамы, ставшие ученицами первой эвритмистки,

разработали педагогическую часть эвритмии. Они перешли потом к звуковой проработке стихотворений. Это была первая фаза эвритмического образования.

Внешним поводом для этого первого эвритмического курса в Базеле послужило следующее стечение обстоятельств. Госпожа Смитс из Дюссельдорфа попросила у Рудольфа Штейнера совета в отношении выбора методики для своей дочери, которая хотела посвятить себя искусству танца. В ответ на это он в базельских указаниях по эвритмии создал основы школы нового искусства движения.

Я не принимала участия в совершавшемся основании эвритмии. Я даже не знала, что это происходило в то время. Но здесь я хочу искренне рассказать об очень значимом лично для меня происшествии. Я знаю, что кого — то это может рассердить, но ведь я привожу здесь не общее рассмотрение, а свои личные воспоминания. Поэтому я могу себе это позволить.

В ночь накануне первого эвритмического занятия — как я выяснила позже на основе своих дневниковых записей — у меня было своего рода переживание в сновидении. Я видела себя идущей по улице Базеля. Передо мной остановился экипаж, в котором находились Рудольф и Мария Штейнер. Они попросили меня поехать с ними, и я села в экипаж. По прибытии в их дом они оставили меня на какое — то время одну в прихожей. Вдруг я увидела, что стены комнаты и потолок стали исчезать. Моему взору предстали две человеческих фигуры в парящих, стремительных движениях чудесного танца, они едва касались земли и как будто бы заполняли собой огромное пространство. Я была глубоко тронута и восхищена видом этой необычной возвышенной красоты и совершенства. Тихая мечта всей моей молодости — я ведь всегда тосковала по новому, соответствующему духу танцу, — была таким образом реализована, пусть даже сначала только как "сон". В сильном, радостном волнении я рассказывала о своем странном переживании моей соседке по комнате в отеле, которая раньше меня вступила в Общество. Я стала членом Общества всего несколько месяцев назад. Все это внушило ей тревогу, она предупредила меня: возможно, это было искушение! Рудольф и Мария Штейнер, танцующие! Ведь это невозможно! Она посоветовала мне побольше медитировать, особенно перед сном. Но я чувствовала, что видела реальность, которую когда — нибудь пойму.

Танец сильфов и гномов ("Пробуждение душ")

Новым большим событием в жизни эвритмии стал представленный в августе 1913 года в Мюнхене танец сильфов и гномов в новой для того времени драме — мистерии "Пробуждение душ". До этого в своих указаниях Р. Штейнер показывал только отдельные движения. Теперь же во время репетиции он взял в руки две палки, сгорбился и начал исполнять танец гномов, так невероятно характерно и с такой удивительной подвижностью во всем теле и в лице, что мы долгое время молчали, скованные изумлением. Знакомый нам образ как будто бы исчез, перед нами было существо потрясающей выразительной силы. Как все — таки далеко то, что мы сами делаем в эвритмии, от того, что разыгрывалось тогда перед нашими глазами!

Высказывания Р. Штейнера об эвритмии

В первой лекции цикла «Тайны порога», прочитанной Р. Штейнером в Мюнхене с 24 по 31 августа 1913 года, сразу же после показа его драм — мистерий, в связи с эвритмическим представлением танцев сильфов и гномов он говорит следующее: "Даже если в каком — то смысле со всех сторон вырастают противники, это тоже показатель того, что наша работа, наше стремление находят распространение. Многие наши друзья уже заинтересовались тем, что, так сказать, как новая ветвь образовалось благодаря нашим усилиям: выразительный жест, выразительное движение, выполненное по — настоящему, то, что всегда называли искусством танца….

Во время этого цикла лекций 28 августа в Мюнхене в рамках дружеской встречи состоялось небольшое представление: демонстрация элементов эвритмии и некоторых стихотворений. Р. Штейнер открыл это событие вступительной речью, как он часто делал это в последующие годы перед эвритмическими выступлениями. Он начал с передачи разговора, состоявшегося между профессором Капезием и госпожой Фелицией Бальде, персонажами из драмы — мистерии Р. Штейнера Госпожа Бальде недовольна манерой профессора слушать ее сказки и говорит ему, что при правильном слушании его эфирное тело должно танцевать. На его вопрос, как он может достичь этого, она сообщает ему, как она сочиняет свои сказки. Капезий с удивлением узнает, что духовные существа не выражают себя ни на каком из существующих на земле языков; оказывается, что они движутся, и нужно понимать эти движения. На вопрос, как она это делает, она отвечает: "Ну, видите ли, нужно понимать искусство, позволять сердцу на какое — то время проникнуть в голову, тогда родится переживание всех движений, которые

совершают эльфы, сказочные принцы и феи, и ты ощущаешь, как в гортань струится поток. Тогда это можно рассказывать. И если Вы будете слушать правильно, то Ваше эфирное тело будет повторять этот танец. Но поскольку Вы этого не умеете, Вы не можете всего понять, многое из того, что я Вам говорю, проходит мимо"… То, что госпожа Фелиция сообщала Капезию, — продолжал Р. Штейнер, — было подхвачено, была сделана попытка — по крайней мере, мы делали это так — систематически оформить эти движения, эти танцы эльфов, гномов и другие ангельские танцы в своего рода язык движений». Дальше Р. Штейнер говорил об этой способности госпожи Фелиции: "Она была способна, пусть даже неосознанно, из мира форм, который является миром физического плана, давая сердцу пронизать голову светом, проникнуть взором в мир Духов Движения. И оттуда получала она свои сказки. (Об этих взаимосвязях можно прочитать в докладе Р. Штейнера "Сущность искусств" прим.10). При этом Р. Штейнер высказал пожелание, чтобы люди смогли обладать этим пониманием, которого не хватало Капезию: "Было бы просто замечательно, если бы мы всегда позволяли своему эфирному телу танцевать при восприятии сообщений, в том числе таких сообщений, которые могла дать из духовного мира госпожа Фелиция, причем физическое тело оставалось бы совершенно спокойным… То, что становится ясным из разговоров с госпожой Фелицией, должно сейчас стать основой для нашего искусства эвритмии. Когда — то нужно начать развивать искусство, находящееся на границе миров, и потому такое значимое. В танце мы можем выразить, так сказать, самое обыденное, то, что родственно человеческим порывам и страстям. Но можно воплотить и дионисийский элемент в развитии человечества". Он обратил внимание на то, что за эвритмией стоит тройная воля: во — первых, выразить элемент красоты, что является непосредственным выражением происходящего в высших мирах в плане движения, усиленным движением высших миров; это эстетический элемент. Второй элемент — педагогически — дидактический, а третий — гигиенический. В конце обращения он выразил желание, чтобы "наша молодежь к 60-му, 70-му году жизни обрела понимание этого искусства. И добавил: «Если наша молодежь постепенно выработает в себе понимание этого выразительного искусства, то среди нас будет все больше и больше тех, которым госпожа Бальде могла бы сказать: Вы уже неплохо меня слушаете, Вы уже лучше меня понимаете…".

Граница этих "молодых лет" была спустя какое — то время отодвинута им еще дальше. Насколько мне известно, поводом для этого послужило следующее. В Мюнхене члены Антропософского

общества — кто только мог — записались на вводный курс по эвритмии. В маленьком, узком зале, где проходили занятия, приходилось иногда подолгу ждать своей очереди, так как в этом помещении могли одновременно двигаться лишь несколько человек, особенно когда начали отрабатывать дионисийские формы. Рассказывали, что один приглашенный антропософ, которому было уже 72 года, грустно ответил, что, к сожалению, он уже вышел из допускаемого к эвритмии возраста… Я полагаю, Рудольф Штейнер узнал об этом, так как некоторое время спустя, осенью 1914 года в Дорнахе, он еще раз затронул тему возраста, сказав: "Хотелось бы, чтобы человечество было охвачено пониманием этого искусства, чтобы эвритмией занимались и с маленькими детьми, и до 70, 75, 90 лет", — добавил он с улыбкой. "Всегда хорошо, когда человек учится выражать своими физическими движениями то, что является естественным и врожденным для эфирного тела". Я еще вернусь к рассмотрению этого доклада.

В тот же год состоялись еще некоторые эвритмические представления: в Лейпциге, благодаря усилиям ван Девентер — Вольфрам, в Кельне, благодаря группе, работающей с семьей Смитс, к которой принадлежала и я, затем два представления в Берлине во время Генерального собрания Общества в январе 1914 года. Во время первого берлинского представления Эрна ван Девентер — Вольфрам эвритмизировала тексты на восточных языках, иврите и других, в сопровождении цимбал и рецитации оригиналов текстов. Во время второго представления группа семьи Смитс показывала немецкие стихотворения и одно стихотворение на русском языке. Этому предшествовал доклад Р. Шт, в котором он говорил о вреде неподвижного, застывшего мышления современного человечества и обращал внимание на книгу Фрица Маутнера "Критика языка". Он характеризовал ее как итог бесконечно грустного, косного мышления. В противовес содержащимся в книге Маутнера пессимистическим выводам, являющимся результатом этого закостенелого мышления, Р. Штейнер развил собственное, позитивное воззрение, основанное на понимании духовной природы слова и языка. Он сказал, что совершил попытку из родника творящих мыслей мира, из тех источников, в которых Логос, Слово творчески действует в мире, отыскать в эфирном теле человека то, что и внешне из этого покоящегося человеческого тела вызывает жесты, выражающие следующее: не смерть запечатлена в человеческом теле, как утверждает Фриц Маутнер, а жизнь. В этом докладе Р. Штейнера идет речь об оздоравливающем воздействии эвритмических жестов, которое распространится на все силы души и охватит все

человеческое существо, начиная с эфирного тела, здоровыми моральными чувствами и моральным мышлением. "Мысли научатся двигаться художественным образом. Тогда мы увидим спасение человечества в этой области". Далее Р. Штейнер обратил наше внимание на то, что эвритмия идет навстречу стремлению к живым, вечным источникам, присутствующим в душах людей, которых беспомощность современной эпохи (XIX-XX столетия) в области познания довела до полного отчаяния, даже до болезни. Особенно показателен в этой трагической тоске Ницше, сильно страдавший от подобных проявлений времени, философии и мировоззрения своей эпохи, которые повлияли на его мышление так, что он заболел. Но то, что он выразил в своем произведении "Так говорил Заратустра", свидетельствует о бесконечной глубине его тоски и неясном предчувствии спасения человечества. Ницше представляет Заратустру как идеал познающего человека, который пытался через музыку и танец оживить человеческие понятия, идеи, представления и мировоззрение. И тогда он дышал тем, что жило в его сильной тоске: Заратустра — танцор… Примерно такими словами в конце доклада Рудольф Штейнер описывает идеалы и устремления Ницше.

Оформление данных элементов эвритмии произошло в 1912–1913 годах на квартире у госпожи Смитс в "Хауз Меер" около г. Дюссельдорф. В этом принимала участие ее молодая дочь Лори (Майер — Смитс, а также некоторые дамы и молодые девушки, которые собирались в их доме. Две младшие сестры Лори Смитс были самыми первыми ученицами.

Моя эвритмическая тетрадь по курсу в Дюссельдорфе с исправлениями Рудольфа Штейнера

Записи звуков и форм в моей эвритмической тетради соответствуют указаниям, данным в этом курсе.

Во время моей эвритмической работы с Марией Штейнер в конце лета 1914 года на вилле Ханзи в Дорнахе Рудольф Штейнер проверил мои движения — гласные и согласные, — попросил просмотреть мою эвритмическую тетрадь, взял ее на несколько дней и вернул мне с поправками и другими внесенными им записями. С тех пор я всегда придерживалась этих указаний на эвритмических занятиях, которые вела в Дорнахе и в других местах.

Я познакомила с ними Аннемарию Дубах — Донат, Эрну ван Девентер — Вольфрам, а в 1960 году и госпожу Лори Майер — Смитс, когда она приехала ко мне в гости.

СХЕМА: СТР. 54 ОРИГИНАЛА.

Мой текст. Исправления Р. Штейнера.

Сопротивление. Согнутые, обращенные вверх руки A

Угол рук. Руки вместе с кистями — испуг, который обороняется.

Пересечение. Удивление (благоговение, страх, отвращение) E

Удивление- перечеркнуто, благоговение, страх, отвращение — подчеркнуто

Помещенные одна за другой ноги, руки A

Любое растяжение I

Указывает на переживание себя в себе

Любое прикосновение к собственному телу AU

Прикосновение зачеркнуто, заменено на "надавливание"

Любое соединяющее округление конечностей. Любовно охватывать O

Добавлено "восхищение"

Любое обращение наверх U

Зачеркнуто, вместо этого: "обе руки параллельно, выражая удивление" (см. пояснения).

Подскакивать или сводить вместе конечности AU

"Подскакивать" зачеркнуто, вместо этого "прыжок с последующим касанием пола".

Любое движение всего тела воспринимается как "как мило" EI

"Всего" подчеркнуто (см. пояснения)

Положа руки на сердце или имея в виду другого, указывая на него EU

Начиная с "или" взято в скобки и заменено на: «Кисть руки — на сердце, рука как будто указующая». Для звука он пишет: «как Ьеи»

Танец по кругу и из одной точки прыгнуть в середину. Также толчок O

"В сторону" — добавлено после слова "толчок".

Танцевать, проходя мимо друг друга. Мимо друг друга. Тыльные стороны ладоней (также стопы рядом) U

"Удивление с радостью".

Устно Рудольф Штейнер сказал мне в отношении звука U что мне необязательно всегда обращаться вверх. U можно так же хорошо делать вниз, или вперед, или в сторону. Главное — держать руки и кисти параллельно.

В отношении дифтонга EI /АЙ/ следует заметить, что позднее движение всего тела уже не делалось таким образом. Уже в первые годы развития эвритмии он больше не одобрял такого движения, а подчеркивал движение рук и кистей.

Особенно при эвритмизации стихов на русском языке, который содержит много EI /АЙ/ и других родственных дифтонгов /АЙ, ОЙ, УЙ/, нам не разрешалось делать движения всем телом, мы должны были выражать эти двойные звуки особым движением рук и кистей. В эвритмическом курсе 1924 года Р. Штейнер дал соответствующие новые указания.

В таких словах, как /Eiapopeia/, /La 1obei/ и им подобных, которые служат для успокоения и убаюкивания маленького ребенка — schlaf Kindlein ein (засыпай, малыш), — само собой приходит ощущение "как мило", а с ним, самым естественным образом, наклон всего корпуса эвритмиста.

По сравнению с этим такие слова, как "Eis" (лед), "Eiseп" (железо), "steif" (жесткий) и другие, которые воспринимаются тяжелее, чем "как мило", лучше выражать данным позднее движением рук и кистей для двойного звука, EI без движения всего тела.

1913–1915: Формирование школы, первые занятия. Берлинское начало

20 сентября 1913 года состоялась закладка Камня основы в здание Гетеанума. Сама я в то время жила в Берлине.

Поскольку Рудольф и Мария Штейнер несколько месяцев после закладки Камня основы находились главным образом в Дорнахе, я могла давать свои первые уроки эвритмии на их берлинской квартире, на Моцарт — штрассе, [17] Учениками была группа членов Общества, которую собрала Миета Пайл — Валлер: она сама, Ольга фон Сиверс, Луиза Клейсон, госпожа Зидлеска, мисс Харрис, миссис Рикардо. Я была в роли учительницы и рецитатора текстов. Из большой столовой была вынесена мебель, и в течение нескольких месяцев мы с большим воодушевлением занимались эвритмией. Некоторые упражнения сопровождались игрой на фортепиано, при этом пианисты менялись: иногда это был Вальтер Кюне, немец, игравший русскую музыку, а иногда Владимир Попов, русский, игравший немецкую музыку. Матильда Шолль всегда была с нами в качестве зрителя.

После Рождества Рудольф и Мария Штейнер ненадолго приехали в Берлин. Мария Штейнер дважды посетила наши занятия и на прощание выразила мне свое удовлетворение. Следствием этого стало то, что несколько недель спустя она предложила мне приехать в Дорнах, чтобы там и в других местах Швейцарии давать уроки эвритмии. По ее совету за пару недель до отъезда в Дорнах я стала брать уроки у знаменитого педагога в области искусства речи, госпожи Дитчи. В конце XIX века она была актрисой Немецкого театра в Петербурге. Мария Штейнер очень высоко оценивала ее методы преподавания для начинающих: упражнения, нацеленные на выработку хорошего звучания речи и правильного, четкого произношения.

Дорнах: отель "Юра", вилла "Ханзи"

30 марта 1914 года я приехала в Дорнах. По приезду я увидела сооружение, называвшееся в то время условно "Иоанновым зданием". Оно было завершено настолько, чтобы, как того требовала традиция, устроить праздник подведения дома под крышу. На построенных из досок лесах купола, который еще не был покрыт шифером, были установлены украшенные разноцветными ленточками деревья. Рядом, в Столярной мастерской, кипела работа. В Большом зале с западной стороны,

который потом был оборудован сценой и предназначался для чтения лекций, еще ничего не было, кроме столярных верстаков, больших бревен и всевозможных инструментов. Вскоре Р. Штейнер стал читать в этом зале лекции. Мы сидели везде, где только можно было найти место — на строительном материале, на станках и т. д.

Сразу после приезда в Дорнах я начала искать зал для занятий эвритмией. Ничего не находилось. Я почти отчаялась, но однажды в деревне, в ответ на рассказы о моих трудностях, мне посоветовали посмотреть помещения деревенской гостиницы "Юра". (Эта гостиница в наше время уже не выглядит так просто, как это было раньше, сейчас ее отстроили и модернизировали.). И действительно, там был большой зал с двумя прилегающими комнатками и старым расстроенным пианино. За 30 франков в месяц все это перешло в мое распоряжение, хотя каждый день с раннего утра до позднего вечера, кроме второй половины субботы и всего воскресенья, сюда приходили жители деревни, чтобы подкрепиться, выпить пива и пообщаться. Вскоре судьба привела в наш круг музыканта: это была Адина Зиновская из Ревеля (Таллина), которая по дороге из Италии в Россию, где она преподавала немецкий язык и литературу, на пару дней заехала в Дорнах. Она услышала, что для занятий эвритмией требуется пианист, и решила остаться работать в Дорнахе. При входе в старую столовую — в то время это было простое деревянное здание с низкой крышей и множеством столов и скамеек, стоявших в маленьком зале и на улице, — мы повесили афишу, объявляющую о начале эвритмических занятий и предварительном чтении доклада Р. Штейнера. Это был доклад, прочитанный в Бергене о различных силах, с помощью которых человек приходит к восприятию духовного мира. Здесь я лишь вкратце приведу из этого доклада то, что относится к эвритмии: "В результате многолетней, интенсивной эвритмической работы — в благоприятном случае, уже через семь лет — могут быть вызваны к жизни те силы, которые действуют в человеке в раннем детстве, с помощью которых человек учится стоять. Это самые чистые, совершенно невинные силы человеческой природы. После третьего года жизни, особенно с началом школьного обучения, эти силы все больше и больше угасают. Если удается пробудить их из этого скрытого состояния, то они развиваются до способности прозрения в те духовные миры, в которых находилась душа между последней смертью и рождением в этой жизни, а именно, прозрения в то, что происходит в духовном мире, когда человек вместе с духовными Иерархиями готовит свою настоящую земную жизнь. Осознание этих переживаний

имеет огромное значение для всей жизни человека на земле.

На следующий день состоялось первое занятие. С тех пор начатая работа непрерывно продолжалась, и несмотря на многие препятствия, все они преодолевались благодаря тем духовным силам, которые присутствуют уже в самых первых эвритмических начинаниях. Началось с того, что когда мы все, мужчины и женщины, в белых одеяниях, с медными палочками в руках, торжественно выстроились в зале, я узнала, что некоторые господа, образовавшие благодаря своей повседневной одежде темное пятно в углу зала, планировали протестовать против танца в том месте, где должно быть воздвигнуто здание для мистерий. Они хотели помешать нашей работе. Незаметно для присутствующих я обратилась к нашей пианистке с просьбой не теряя ни минуты заполнять все паузы, которые будут возникать в ходе моего занятия, игрой на фортепиано: таким образом я хотела воспрепятствовать нежелательному выступлению этих господ. Однако, наши опасения оказались излишними. Уже через полчаса после начала занятия из группы заговорщиков вышел господин, очевидно, инициатор, и признался в их намерении выгнать из Дорнаха нежелательные танцы, которые, как они думали, не соответствуют серьезности дела. Далее он выразил общее восхищение группы тем, свидетелями чего они стали. Оказалось, что эти господа не видели раньше эвритмических движений и не слышали речей Р. Штейнера о сущности и значении этого искусства. То, что говорили об этом другие члены Общества, казалось им неубедительным. Этот представитель новообращенных "поборников антропософского дела в Дорнахе" стал одним из самых старательных, восторженных учеников. Как — то раз через две — три недели он пришел на занятие совсем печальный. Причина была в том, что из — за своей канцелярской работы в Гетеануме он впредь не сможет посещать занятия по эвритмии более двух раз в неделю. Он выразил опасение, что из — за этого отстанет в художественном или даже антропософском отношении от других эвритмистов, которые будут упражняться в два, а то и в три раза больше. Рудольф Штейнер, узнавший об этом, объяснил, что для духовно — душевного развития человека все равно, что он делает, служа духовному делу: печатает на машинке, занимается эвритмией или что — то еще. Для него, Рудольфа Штейнера, хороший работник канцелярии был так же важен, как и хороший эвритмист. И он добавил, что сам с удовольствием печатал бы на машинке или занимался чем — то подобным — гораздо охотнее, чем некоторые из дел, которые ему приходится выполнять…

В дальнейшем мне бы не хотелось писать о встречавшихся

препятствиях. Их было много, особенно в первые годы работы, и позднее, с началом наших эвритмических турне. И все же везде и всегда, рано или поздно, происходила коррекция, и в конце концов торжествовало истинное, справедливое.

Уже в 1914 году, через несколько месяцев после начала работы, Мария Штейнер взяла на себя руководство эвритмической деятельностью. Именно ей обязано это искусство своим правильным, быстрым ростом, а также многосторонностью своего развития. В двух комнатах виллы "Ханзи", где жили Рудольф и Мария Штейнер, в августе и сентябре того года также каждое утро велась эвритмическая работа. В ней принимали участие Мария Штейнер, я и иногда Миета Пайл — Валлер. Р. Штейнер время от времени проверял наши движения и каждый раз давал различные новые указания. В книге "Основные элементы эвритмии", которую издала Аннемария Дубах — Донат, содержится многое из того, что в ходе этой работы было добавлено к Базельскому курсу. Однажды Рудольф Штейнер взял на несколько дней мою эвритмическую тетрадь и внес туда дополнения, исправления, объяснения и новые элементы. Тогда он записал последовательность двенадцати согласных: B, M, D, N, R, L, G, CH, F, S. H, T.

Согласные в последовательности эволюции человечества

На пустых страницах между моими заметками об известном, привычном ряде согласных Рудольф Штейнер написал представленную последовательность и объяснения к ней:

B M D N R L = "ищущий защиты, приходящий в волнение и снова успокаивающийся человек";

B = "защита в чем — либо, за счет этого человек становится сильным и может пробиться" (M);

B = "другой";

M = "моя попытка проникнуть внутрь";

D = "я сам".

СХЕМА: СТР. ОРИГИНАЛА 62 и 63.

«Когда вы делаете один за другим B, M, D, то чувствуете: Bei ihm da bin ich. (Там у него есть я).

Поправки Р. Штейнера к моему обычному ряду;

B = «как брать что — то в руку» (вместо «иметь») и добавлено «(я чем — то защищен)»;

D = добавлено «(мне необходимо преодолеть это)»;

M = чувствовать себя в чем — либо: он зачеркнул «в чем —

либо» и добавил «как в воздухе» и «т. е. будто отодвигая воздух» после моего «как идти против ветра»;

N = он добавляет «мимолетно коснуться»;

W = делает замечание — (носит характер гласного);

L = добавлено (родственен I);

P = он добавляет «на три».

Объясняя это группирование согласных, Рудольф Штейнер сказал примерно следующее. Собственно, здесь содержится все, что относится к развитию человечества. Если мы будем по — настоящему эвритмически прорабатывать эти двенадцать звуков, тогда ему не нужно будет читать нам лекции. Но можно и просто, без эвритмизации произносить звуки в этой последовательности.

Для CH он нарисовал приведенный здесь рисунок и написал к нему: «Как будто овеваете себя ветром». Этот звук не был записан в моем обычном ряду согласных.

РИСУНОК: СТР. 64 ОРИГИНАЛА.

Уже в связи с драмами — мистериями Р. Штейнер сказал приблизительно то же самое, а именно, что ему не нужно будет больше выступать с докладами, если люди будут правильно воспринимать эти драмы. В том контексте, возможно, это указание проще понять, чем когда оно относится к двенадцати согласным. Такое указание обязывало к весьма серьезной работе. Цикл лекций Р. Штейнера "Человек в свете оккультизма, теософии и философии", особенно 10-я лекция, в значительной степени проливает свет на эту проблему. О дальнейшей проработке темы речь пойдет в отдельной главе Части 11 "Двенадцать согласных в последовательности человеческой эволюции".

Звездный танец Солнца, Земли и Луны

Р. Штейнер также рассказывал нам о звездных танцах человечества в предыдущие эпохи и говорил, что существовали разнообразные, сложные танцы, построенные по законам звезд и планет, в которых каждая планета двигалась по своему собственному, отличному от других пути. В этих танцах изображались солнечные и другие звездные затмения, а кроме того и некоторые иные явления. Он добавил, что хочет обновить и разработать эти танцы, если у него будет на то время.

Это замечание Р. Штейнера сделал во время занятия, в котором принимали участие Мария Штейнер, Миета Пайл — Валлер и я. Мы получили представление о том, что он имеет в виду, во время упражнений, выполняемых нами в

спиралеобразных движениях в пространстве. Он сопровождал это чтением стихов, текст которых был выстроен на определенных звуках, различных для каждого образа. Один образ представлял Солнце (Мария Штейнер), другой — Землю (Миета Пайл — Валлер) и третий — Луну (Татьяна Киселева): это был первый звездный танец, который мы получили от Р. Штейнера. Здесь я привожу форму, нарисованную по его указаниям.

Р. Штейнер сам рецитировал. Это были грандиозные, сильно отличающиеся друг от друга стихи, которые он создавал непосредственно в процессе рецитации. К сожалению, мы не записали их. Их нет и в Архиве Р. Штейнера

СЛЕДУЕТ РИСУНОК: СТР. ОРИГИНАЛА 66.

Возникший тогда на вилле "Ханзи" первый звездный танец был исполнен всего один раз — в день своего появления.

Тем больше надлежит нам, также и в эвритмии, подробно заниматься проблемой взаимодействия этих трех звезд, что, возможно, наилучшим образом можно делать на основе берлинских докладов Р. Штейнера 1914 года "Человеческая и космическая мысль".[16] В третьем докладе воззрений как духовное отображение зодиака. Он указывает на отношения семи душевных мировоззренческих настроений — планетарного элемента — к двенадцати мировоззренческим оттенкам — элементу духовного зодиака.

Кроме того, "эти мировоззрения… преобразуются еще и за счет возможности получить определенное звучание". Здесь нам нужно различать три душевных звучания: теизм, интуитивизм и натурализм. Они имеют «отражение во внешнем мире космоса, а именно, они ведут себя в человеческой душе так же, как Солнце, Луна и Земля: теизм соответствует Солнцу — Солнце здесь рассматривается как неподвижная звезда, — интуитивизм соответствует Луне, а натурализм — Земле". Другие важные высказывания по этой теме содержатся и в четвертом докладе. Я также рекомендую обратиться к докладу "Послание духа" (Лондон, 30 августа 1922 года), где Христос как наш водитель изображается через сложные зодиакальные события [17]

Музыкальный инструмент для эвритмии

В связи с моим вопросом о подходящем для эвритмических занятий музыкальном инструменте Р. Штейнер сказал: пока что можно использовать пианино, но вообще — то для этого нужна лира. Он пообещал вскоре создать лиру новой конструкции, соответствующей ступени современного музыкального сознания человечества. Но вскоре после этого вспыхнула война, и у Р.

Штейнера, разрывавшегося между неотложными делами и обязательствами, уже не нашлось времени для реализации этой идеи.

Работа в Столярной мастерской

Осенью 1914 года мы покинули зал гостиницы "Юра" и переселились в Столярную мастерскую. Первое время там еще не было отопления, и мы согревались эвритмическими движениями, а в перерывах одевали пальто. Пол был не обструган, и острые деревянные щепки то и дело рвали тонкие подошвы наших эвритмических тапочек и вонзались в тело. Мы с нетерпением ждали, когда будет готов эвритмический зал в Гетеануме. При этом работа с эвритмией непрерывно продолжалась. Несмотря на то что почти все работавшие мужчины вынуждены были уехать из Дорнаха, работы в здании, хоть и в замедленном темпе, но продолжались. В Столярной мастерской одно за другим происходили усовершенствования: появились стулья, отопление, а затем и сцена с синим занавесом — это было незабываемое, радостное событие. Позднее добавились и другие кулисы: белые с желтой окантовкой — рождественские, черные — для предпасхального времени, красные — для Пасхи, а лиловые — для Троицы. Синие кулисы соответствуют, по словам Р. Штейнера, прежде всего, настроению Адвента.

Первый доклад Р. Штейнера об эвритмии в Дорнахе

Первый раз Рудольф Штейнер говорил в Дорнахе об эвритмии 7 октября 1914 года, а именно в связи с описанием особых, чрезвычайно значимых посмертных переживаний поэта Кристиана Моргенштерна, умершего в конце марта 1914 года. Рудольф Штейнер сообщил о том, что Кристиан Моргенштерн стал в том мире, в котором отныне живет, учителем и помощником для многих людей — к таким относился и Герман Гримм, — которые теперь могут воспринять от него то, чего они не могли найти во время своей земной жизни.[18]

В этом докладе идет речь о том, как в прошлом столетии человечество ждало прихода новой эпохи духовного переживания, как оно стояло на пороге того, что теперь хочет дать духовная наука. Последним представителем этой эпохи ожидания был Герман Гримм. В его душе жило глубочайшее стремление прийти к духовным истинам, к познанию того, чем являются для человека духовные Иерархии, тоска по одухотворению всей жизни, ожидание новых форм красоты, берущих начало в духовных

источниках. Но Герман Гримм не хотел, чтобы духовная наука пришла к нему в форме очерченных понятий. "Человечество стремилось к тому, чтобы привести жизнь в созвучие с духовным миром… — сказал Р. Штейнер, — и воплощением этого ожидания должны стать также такие ростки духовного движения, как, например, эвритмия, позволяющая нам в непосредственном переживании ощутить, как действует дух…". "Можно определить эвритмию как осуществление того, что — в соответствии со своими естественными законами — эфирное тело требует от человека. Поэтому в эвритмии действительно содержится то, что относится к нашей духовной жизни и что основывается на всей ее целостности".

Другие замечания Р. Штейнера в моей эвритмической тетради

Под рисунком к упражнению «Я и Ты» Р. Штейнер написал: "против самовлюбленности и эгоизма".

К упражнению "Мы": "желание быть вместе".

К упражнению "Он" рядом с уже имеющимся словом «уважение» он написал: "которое проявляем по отношению к существу".

Для упражнения "Вы" над рисунком гармоничной восьмерки: "для поддержания внутренней гармонии".

Для раскручивающейся спирали: "передача силы".

Кроме того, Рудольф Штейнер внес в мою тетрадь еще некоторые рисунки, например, для позы «торжественность»: «правая рука с горизонтальным предплечьем на высоте плеча, рука от локтя и кисть под прямым углом вверх, левая рука с предплечьем прижата к телу, рука от локтя и кисть горизонтально вытянута вперед».

Для «благочестивость»: «руки сложены в К» («К = крест).

Рядом с текстом «Облака просветляющий»: «для развития чувства и настроения почтения и обретения покоя».

Для упражнения «Ты» под рисунком для восьмерки: «для поддержания здоровой веселости».

«Почитание»; «поднятые сложенные руки»;

«Самоотречение»: «руки на груди, голова наклонена».

СХЕМА: СТР. ОРИГИНАЛА 71.

О вокализации и консонантизации

Помимо указаний к "Отче наш" в конце лета 1914 года я получила от Р. Штейнера первые наставления в области

вокализации и консонантизации. Передо мной стояла задача проработать душевные силы из "Врат посвящения" (7-я картина). Были даны следующие указания к звукам: Филия — вокально (все гласные), Астрид — консонантно, Луна — и то и другое, то есть все гласные и согласные. Но уже в 1915 году Р. Штейнер дал новые указания, в соответствии с которыми распределение звуков несколько изменилось и в эвритмическом представлении этой сцены присутствовали все до единого звуки. Хоры должны были дополнять действие жестами основных душевных сил. Хор Филии должен был формировать дополнительные согласные, Астрид сама должна была делать все гласные и некоторые согласные, ее хор — остальные согласные, Луна же делала все согласные, оставляя своему хору гласные.

Другие высказывания Р. Штейнера касались стихотворений. Во всех стихотворениях — также и в тех, которые передают внутренние душевные состояния, — должны присутствовать не только жесты гласных. Необходимо делать хотя бы стоящие непосредственно перед и после ударного гласного согласные. Нужно передавать весь образ слова. Должны присутствовать все звуки. Согласные нельзя упускать, они должны быть хотя бы обозначены, как переход от одного гласного к другому. Р. Штейнер хотел, чтобы эвритмия была видимой речью, действительно речью, а не лепетом, как у маленького ребенка, который не выговаривает некоторые звуки в слове.

Стихотворения, в которых преобладают внешние события, также не должны исполняться только с помощью согласных, но нужно более — менее обозначать гласные, как переход от одного согласного к другому. Только в целях упражнения можно прорабатывать в стихотворении только гласные, затем только согласные, но при выступлении — никогда.

Подробнее об этом, в особенности о "неоправданном сокращении количества звуков", а также об «оправданном ограничении числа звуков", а также о "размахивании руками и суетливости" — в главе "Согласные в круге зодиака".

Зимний солнцеворот: "Взирай на Солнце..."

Это изречение Р. Штейнера дал 17 декабря 1906 года в Берлине. Вскоре после того, как Р. Штейнер начал читать лекции в Столярной мастерской Гетеанума (осень 1914 года), члены Антропософского общества предложили ему каждый раз в качестве вступления включать в программу немного музыки. Он отклонил это предложение, но выразил желание, чтобы перед его лекциями делали эвритмию. На протяжении нескольких месяцев

я перед каждой лекцией эвритмизировала обычно два изречения из Календаря души — или другие его изречения — в сопровождении рецитации Марии Штейнер. Так и на Рождество 1914–1915 г. г. я эвритмически представляла изречение "Взирай на Солнце…".

Постепенно в этих выступлениях стали принимать участие и другие дорнахские эвритмистки.

Р. Штейнер дал следующие указания к эвритмизации этого изречения (во время исполнения подчеркнутых звуков делается шаг): вперед Взирай на Солнце

В полуночный час
И строй из камня
На безжизненной почве. назад И ты найдёшь в нисхожденьи
И в смертной ночи на месте Новый почин творенья,
Юную мощь зари. вперёд Пусть выси откроют
Вечное Слово богов; покой Пусть сохранят глубины
Убежище, полное мира. вперёд Живя во мраке,
Солнце создай,
Созидая в материи,
Блаженство Духа познай.

Дионисийски: при слове Wonne /блаженство/ скрестить ноги в Е, руки вверху в О.

Р. Штейнер, увидевший на одной из репетиций, как я делаю строки. Пусть сохранят глубины убежище, полное мира, спросил меня: "Почему Вы делаете эти строки внизу?"

На мой ответ "Потому что здесь речь идет о глубинах" он возразил: "Эти строки не нужно делать внизу — глубины здесь располагаются наверху". — В отношении мира, лежащего по ту сторону порога, нельзя применять пространственные представления: "Так как мир, в котором обитает истинное Я, не имеет пространственного измерения[19]. На это же Рудольф Штейнер обращает внимание в танце планет 20:

Синеет небо — Es bluet der Himmel —
Что таинственно Was sendet die Tiefe
Посылает глубина Aus Fernen zur Erde
Из далей к Земле? Geheimnisvoll her?

Красивую, сложную форму для изречения "Взирай на Солнце…" я получила от Р. Штейнера лишь спустя несколько лет.

Изречение на Троицу: "Где чувственности знание к концу приходит…"

Незадолго до Троицы 1915 года я спросила Р. Штейнера, не будет ли он возражать, если перед его посвященной Троице лекцией я буду эвритмизировать изречение, которым он завершил свою лекцию о Троице? прочитанную 15 мая 1910 года в Гамбурге: "Существа выстраиваются в ряд в пространстве…". Это было единственное изречение на Троицу, которое мы в то время знали. Этому изречению предшествуют выводы лекции: "Мы чувствуем мысли мира, любви, гармонии, заключающиеся в мысли Троицы… Мы чувствуем, что это скрытый путь для нашей надежды на свободу и вечность… И мы чувствуем в мысли Троицы настоящую мощь тех древних слов, передаваемых от посвященного к посвященному на различных языках, открывающих нам смысл мудрости и вечности. Мы чувствуем их как мысль Троицы, которая передавалась от эпохи к эпохе, в словах, которые только сегодня могут прозвучать общедоступно, чтобы быть понятыми всем человечеством:

Существа выстраиваются в ряд в пространстве,
Существа следуют друг за другом в беге времени.
Если останешся в пространстве, в беге времени,
То ты, о человек, будешь лишь в области преходящего.
Но над ним могущественно поднимется твоя душа,
Когда она, предчувствуя или зная, видит непреходящее,
По ту сторону пространства,
По ту сторону бега времён".

Р. Штейнер ответил мне, что я должна представить не это изречение, а другое — новое изречение на Троицу, — которое он даст мне. Затем он прошел в свое ателье, принес через пару минут листок, на котором записал изречение "Где чувственности знание к концу приходит…" (приведенное здесь в факсимильной копии) и сказал, что над этим изречением я должна эвритмически работать и затем представить перед лекцией, посвященной Троице. Я не получила от Р. Штейнера ни форм, ни указаний. Я показала листок Марии Штейнер, и мы сразу же приступили к работе.

Изречение было впервые представлено в воскресенье, на Троицу, 22 мая 1915 года в Дорнахе. В своей лекции Р. Штейнер говорил о том новом, что входит через это изречение в сознание человека. Оно отличается от изречения 1910 г. прежде всего мотивом борьбы в глубинах человеческой души, которого не было в прошлом изречении. По этому поводу в лекции (она называется "Настроение Троицы. Преобразование вины в высшее познание.

Инициация Фауста с духами Земли" (22). Р. Штейнер сказал следующее:

"В человеческой природе, там, внизу, живет то, что постоянно подвергается воздействию ариманически — люциферических сил мира, и там живет то, что человек может найти, если он отдает себя под водительство импульса Христа…". "Мы говорим об этом (о Страже порога) потому, что поистине, как бы благодаря милосердию мудрого Мирового водительства, от человеческой души было сперва скрыто то, что бушует, враждует и борется в ее глубинах и изливается в повседневную жизнь".

Незадолго до этого Р. Штейнер сказал: "Познание Христа возможно только тогда, когда человеческой душе станет ясно отношение Импульса Христа к люциферическим и ариманическим силам. Поэтому сообщения о люциферической и ариманической стороне мира относится к тому, что должно было взять на себя наше духовнонаучное движение, осознавшее, что оно должно стоять на почве Импульса Христа…". "Я полагаю, что для человеческой души чрезвычайно важно почувствовать, что духовная наука имеет задачу внести действительно нечто новое в человеческое сознание…". Заключительные слова таковы: Но сегодня я хочу закончить свою речь изречением Троицы, которое, по сути, выражает то, что как внутренний стержень живет в нашей духовной науке, и на что мы и сегодня обратили внимание:

Где чувственности знание
К концу приходит,
Лишь там перед душой
Встают ворота, что душе
Реальность жизни открывают;
Ключ создает душа,
Окрепнув в той борьбе,
Что мировые власти
Из собственных ее основ
Ведут чрез силы человека;
Когда она в себе сама
Прогонит сон, что знанья силы
На чувственной границе их
Духовной ночью укрывает.*
* Пер. Елены Колюховой.

Сцены из «Фауста», 1915

Большим событием 1915 года стали инсценировки "Фауста". 4 апреля 1915 г. была показана "Пасхальная ночь", при этом

оформление сцены менялось: черные кулисы заменялись на красные перед пением "Христос воскрес". В группе ангелов принимали участие дети. Духа Земли изображали так же, как это делается сейчас: за большой, вздымающейся красной вуалью, которая приводится в движение искусственно удлиненными руками эвритмистки. На место головы Р. Штейнер принес изображение большой пятиконечной звезды с несколькими штрихами, обозначавшими глаза и нос.

22 мая на сцене Столярной мастерской, в обрамлении светло — сиреневых кулис, украшенных белыми и розовыми цветами, была впервые представлена сцена Ариэля.

Эльфов (в количестве восьми) эвритмизировали дети. Они располагались группой вокруг Ариэля и стояли на маленьком возвышении, с которого, по указанию Р. Штейнера, сходили при словах "Эльфов маленьких участье всем в беде уделено" и окружали спящего Фауста, лежавшего в центре сцены. Так эта сцена была впоследствии показана и на большой сцене Гетеанума. Позднее дети были заменены взрослыми эвритмистами, их было теперь только двое.

Большое полукруглое возвышение с тремя ступенями сгорело во время пожара в Гетеануме.

Первые формы, полученные от Р. Штейнера, предназначались для четырех пауз в сцене Ариэля (Первый акт 2-й части "Фауста"). Четыре формы выполнялись четырьмя группами взрослых эвритмистов, которые образовывали по две дуги справа и слева. Это те же формы, которые выполняются и теперь. Фотокопии этих четырех форм имеются во всех эвритмических школах (см. далее).

Эвритмический зал в верхней части южного крыла Первого Гетеанума был подготовлен. Рудольф и Мария Штейнер часто приходили туда для работы с нами над подготовкой представлений "Фауста" или других номеров.

"Сцена Ариэля" (из второй части «Фауста", сцена 1), с музыкой Яна Стутена.

Костюмы

Группа эльфов вокруг Ариэля была одета в розовые платья. Позднее два оставшихся эльфа были одеты так же, как Ариэль.

Платье: Шлейф:*

Ариэль (два сопровождающих его эльфа): белое жёлтый

Группа для 1-й паузы (врата): зелёное лиловый (голубоватое) (красновато — фиолетовый)

Группа для 2-й паузы (луна): голубое жёлтый

Группа для 3-й паузы (посевы): зелёное нежно-

(желтоватое) красный

Группа для 4-й паузы (восход): (стальной) красный синий

* Нем. Schleierег (вуаль, покрывало) — в русской традиции этот элемент эвритмического одеяния называют по — разному, часто в немецкой транскрипции: шлайер или шляер. Мы решили отказаться здесь от подобных заимствований (в т. ч. "лаут — эвритмия", "тон — эвритмия" и т. д.), заменив их русскими аналогами. — /примеч. ред/.

Выполнение форм в пространстве:

СЛЕДУЕТ РИСУНОК — _СХЕМА: СТР. ОРИГИНАЛА 82.

Факсимильная копия с оригинала Р. Штейнера.

Когда поднимается занавес, спящий Фауст лежит посередине сцены. Он изредка совершает беспокойные движения во сне. При звуках музыкального вступления первым появляется Ариэль — с жестом 7 — и выполняет один данную форму. Потом к нему присоединяются сопровождающие его эльфы (только двое) — с жестом Е. Они вместе образуют группу I.

Затем справа и слева друг за другом появляются четыре группы «пауз» и делают A E I O U:

Группа II (1-я «пауза”) — с жестом O;

Группа III (2-я «пауза») — с жестом A;

Группа IV (3-я «пауза») — с жестом U;

Группа V (4-я «пауза») — с жестом I.

Только первый дождь цветочный

Отягчит весенний сад — средняя группа сильно, остальные слабо;

И луга травою сочной,

Зеленея, заблестят, — наоборот;

Эльфоф маленьких: участье

Всем в беде уделено, — средние очень слабо, остальные слабо;

По заслугам ли несчастье,

Или без вины оно. — все делают оживленные движения.

Во время этих строк Фауст изредка беспокойно движется во сне.

СХЕМА- РИСУНОК: СТР. ОРИГИНАЛА 83.

Ариэль: Паря над спящим…

Группа I — стоит, остальные четыре группы делают круг вокруг Фауста, мимо друг друга.

На воздушной — внезапно все останавливаются в фигуре.

Уймите… …жгучий яд — все стоят, кроме двух эльфов из группы I, которые выполняют свою форму (вступление). — При слове яд резкое движение с шагом назад.

СХЕМА — РИСУНОК: СТР. 84 ОРИГИНАЛА.

Ночь на четыре четверти разбита… …все подряд — все стоят.

Расположив его на мягком дёрне — группа II (1-я пауза) приближается к Фаусту (форма вступления), очень низко склоняясь.

Росой забвенья сбрызните чело — группа III (2-я пауза) приближается к Фаусту (форма вступления), верхняя часть корпуса отклонена назад.

В это время 1-я пауза удаляется.

Пускай разляжется он попросторней и отдохнёт, пока не рассвело — группа IV (3-я пауза) очень живо приближается к Фаусту (только эта группа, остальные — спокойно). Очень глубокие движения при попросторней.

Не пожалейте сил…… святому свету — группа V (4-я пауза) подходит к Фаусту — взгляды обращены наверх, как будто они видят солнце.

84 РИСУНОК: СТР.

ОРИГИНАЛА 85. Затем музыка группы II (1-я пауза) с жестом O.

Форма делается в одну и другую сторону.

Затем текст: Тишина благоухана… — та же форма, только в одну сторону. Мягко; при «Затворите двери дня» низко склониться.

Затем музыка группы III (2-я пауза) с жестом A.

Потом текст: «Ночь пришла и разместила»..

Очень торжественно; все движения вверху; на первых строчках верхняя часть корпуса сильно отклонена назад. Не опускать руки,

они все время остаются наверху. В немецком оригинале: kleine Funken "маленькие искры" — только пальцами — glitzern nah "близко светят"; glanzen fern "далеко сверкают" — движения совершаются спокойными руками и пальцами (в русском переводе этих различий нет:

"Ярко искрятся светила" — прим. пер.).

Только при "В темном небе и воде" — одна рука уходит вниз.

РИСУНОК: СТР. 85. —

ОРИГИНАЛА. Затем музыка группы IV (3-я пауза) с жестом U.

Потом текст: Отошли часы… Все очень живо,

руки перед собой.

Затем музыка группы V (4 пауза) с жестом I.

Потом текст: Наберись желаний новых…

Очень решительные движения, направленные вниз, работа мышцами рук.

Музыка: восход солнца — шум. Все эльфы делают жесты испуга, защиты.

После грома: все очень живо начинают движения внизу и заканчивают наверху. Слышите, грохочут Оры!.. …под камни, в мох.

СХЕМА — РИСУНОК: СТР. ОРИГИНАЛА 86.

Ариэль делает гласные; другие реагируют только на некоторые звуки.

При словах Пред новорожденным днём — шаг вперед, потом назад; (далее следуют слова опущенные в русском переводе «Фауста». (прим. пер.): Rasselnd («громыхая») — каждый делает шаг в сторону; Prasselnd («с треском») — прыжок (в русском варианте этим двум строчкам соответствует одна: «Феба четверня рванула». — прим. пер.); Свет — всей головой обращаемся вверх, все жесты I вниз; оглушает — подпрыгиваем; гром — еще сильнее подпрыгиваем; не знаком — шаг назад; Бойтесь этих звуков — все отступают в закручивающихся спиралях и садятся на корточки (при в мох) в глубине сцены вокруг группы Ариэля с жестом B (защищая себя). Затем музыка — эльфы неподвижны. По окончании музыки Фауст поднимается (до этого он лишь изредка совершал беспокойные движения), одновременно с ним эльфы. — Группы 11, III, IV, V возвращаются на свои места по форме спирали с A, E, I, O, U (эти гласные делает каждый эльф).

Монолог Фауста

Эльфы сопровождают слова Фауста немногочисленными звуками: в начале речи медленным жестом делается рифмованный звук каждой второй строки. Далее рифмованный гласный каждой строки.

При словах к земле, туманной в девственномо наряде эльфы, подходя справа и слева, образуют полукруг перед Фаустом. При словах И ярком радуге окрестность рада они разделяются в середине и расходятся вправо и влево.

В конце эльфы собираются на переднем плане (перед Фаустом).

Во время монолога: свежих сил приливом — оживленные движения; Синеют прояснившиеся дали — руки обращены вниз. А там, в горах — правая рука вверху, левая внизу.

Последняя расстановка к музыке заключения:

РИСУНОК: СТР. ОРИГИНАЛА 88.

Причем во время заключительной музыки следующая форма делается двумя отдельными рядами. Ариэль с двумя сопровождающими эльфами делает форму через середину. Все эльфы и Ариэль делают A E I O U, на I все низко склоняются и, выпрямляясь, продолжают движение в ускоренном темпе. В приведенных выше финальных позициях все делают жест U наверх.

СХЕМА — РИСУНОК: СТР. ОРИГИНАЛА 89.

Как уже говорилось, сцена Ариэля была впервые представлена на сцене Столярной мастерской в Дорнахе 22 мая 1915 года. Миета Пайл — Валлер играла Фауста. Ян Стутен, который впоследствии делал это вплоть до 1924 года, руководил тогда маленьким оркестром, игравшим сочиненную им музыку. В 1924 году сцена впервые была представлена широкой публике. Городской театр Берна пригласил нас для публичного выступления. Фауста должен был играть актер Эдвин Фробёзе. На генеральной репетиции перед отъездом, стоя на сцене Столярной мастерской в окружении эвритмизировавших эльфов, Р. Штейнер произнес весь монолог Фауста со всеми соответствующими жестами. Потом сцену повторили с участием Эдвина Фробёзе.

Приведенную на следующей странице форму для выхода (затакта) мы получили уже раньше.

В Берне оркестр театра играл сочиненную Яном Стутеном музыку к сцене Ариэля. Мария Штейнер рецитировала все тексты, кроме монолога Фауста.

РИСУНОК: СТР. ОРИГИНАЛА 90.

Факсимильная копия форм для выхода (затакта).

Р. Штейнер дал эти формы позднее, в дополнение к имеющимся. Размер оригиналов — 30 x 41,5 см.

Это представление прошло потом и в городском театре Цюриха. Год спустя выступления с этой же программой состоялись в различных городах Германии.

Полет Фауста на небо, Пролог на небе, Полночь

15 августа 1915 года была представлена сцена "Полет Фауста на небо", причем все действующие лица, кроме Pater Marianus и Mater Gloriosa, эвритмизировали свои роли. Полностью речевое — драматическое воплощение этой сцены стало возможным лишь впоследствии, когда Мария Штейнер подготовила свою актерскую труппу. В то время на сцене было два эвритмических хора: хор отшельников и эхо. Первые — в желтых, вторые — в фиолетовых облачениях. В просторном, плотном шлейфе Pater Seraphikus "рождались" восемь детей, тесно прижавшись к нему. Когда Pater

Seraphikus открывал свой шлейф, дети выходили и окружали его, эвритмизируя слова: Где мы тут, отец, отвествуй, кто мы, милый, вразуми… Далее по ходу действия эта группа всходила на возвышение и исполняла наверху вокруг Pater Seraphikus небесный хоровод, образуя слева и справа от него два облака.

19 августа была представлена также и сцена "Пролог на небе". Для этой сцены были сшиты костюмы трех цветов с крыльями для ангелов и костюмы с палантинами для архангелов — все в соответствии с указаниями Р. Штейнера Ангелы и архангелы эвритмизировали. Мария Штейнер рецитировала для небесного воинства. Господь и Мефистофель сами рецитировали свои роли. Господь — невидимый, за сценой, а Мефистофель впереди на авансцене.

Сложная задача выпала на долю эвритмиста, который должен был первым эвритмически представить Архангела Михаила.

По указаниям Р. Штейнера он должен был эвритмизировать все звуки — как гласные, так и согласные — и при этом каждое отдельное слово оформить в аполлоническую форму. Несмотря на быстрый темп и множество движений, он ни в коем случае не должен был суетиться.

Жоан Абельс, подающий большую надежду эвритмист, который впоследствии, к сожалению, посвятил себя другой профессии, блистательно справился с этой задачей. Зрители действительно могли ощутить безумство бурь, которые соревновались между собой "все попутно руша", а также — помимо этих мощных проявлений — почувствовать царящую гармонию.

Группа ангелов Михаила должна была сопровождать движения Архангела Михаила всеми звуками: одна часть всеми гласными, другая — всеми согласными — в соответствии с последовавшим позднее указанием Р. Штейнера.

Однажды, говоря об этой сцене, Р. Штейнер сказал, что и Мефистофель здесь мог бы эвритмически представлять свои слова, но, к сожалению, дьявольская эвритмия еще не создана, и по этой причине пока что можно прибегнуть только к материалистической мимике. Архангелы и ангелы должны были сопровождать слова Мефистофеля несоответствующими гласными: O для E, U и U для A и наоборот. Позднее было определено: A = U, E = O, I = U, O = E, U = I, U = A, O = Ei.

Вскоре после этого состоялось представление обеих сцен "Полночи": сцена четырех седых женщин перед дворцом Фауста и сцена внутри дворца с Заботой, при этом седые женщины эвритмизировали свои роли.

В своей вступительной речи к представлению "Пролога на

небе" в 1921 году Р. Штейнер сказал, что эвритмия особенно подходит для драматического искусства, когда душевное переживание возвышается до сверхчувственного. Натуралистичное сценическое искусство оказывается недостаточным для выражения сверхчувственного.

К сожалению, впоследствии на важные указания Р. Штейнера отчасти больше не обращали внимания. От этого иногда страдал результат, несмотря на большие способности выступающих. Мария Штейнер в 1932 году позвала меня из Парижа в Дорнах, чтобы работать над такими сценами с эвритмистами, которые не участвовали в постановках Р. Штейнера. К счастью, важнейшие указания для других сцен полностью сохранились. Про такие сцены, как "Романтическая Вальпургиева ночь" (1-я часть "Фауста") и "Седые женщины" (2-я часть «Фауста»), к которым Рудольф Штейнер дал указания, я напишу позже (см. также примечание 9).

"Отче наш" и Евангелие от Иоанна.

Следующими формами, которые дал Р. Штейнер, стали формы для «Отче наш». Указания для первой части я получила еще в 1914 году во время работы с Марией Штейнер в доме «Ханзи».

РИСУНОК — СХЕМА: СТР. ОРИГИНАЛА 94.

В соответствии с факсимильной копией.

Эти единственные в своем роде, лишь здесь встречающиеся эвритмические формы Р. Штейнер занес в мою тетрадь, сопровождая почти каждое слово определенной линией или небольшой формой. Он хотел, чтобы молитва эвритмизировалась на латинском языке. Он сам рецитировал ее, очень медленно, а я должна была эвритмизировать исключительно гласные. При этом он обратил мое внимание на то, что следует представлять "большими жестами только ударные гласные". Это был единственный раз, когда Р. Штейнер хотел видеть, чтобы я эвритмизировала только гласные. Я расценила это указание для "Отче наш" как исключение. Во второй части молитвы мне нужно было делать уже не только ударные гласные.

Он также дал указания по зонам и направлениям: /да святится Имя Твое/ — "вверху, над головой"; /да приидет Царствие Твое/ — "в средней области/; /да будет воля Твоя,) — "руки внизу, с поворотом головы вправо".

Для второй части молитвы — после слов /и на земле, как на небе/ — он не дал форм. Он сказал, я могу выстроить их сама, и предоставил лишь следующие указания: вместо panem nostrum …

(так говорится в литургии латинского обряда — прим. ред.) — / хлеб наш насущный даждь нам днесь/. В последних словах — /но избави нас от лукавого/ — a malo делать большим А, вытянутые руки вниз, за спиной, ладони развернуты наружу. Затем после паузы слово Amen: — вытянутые руки в А — вверху над головой (направлены немного вперед), не добавлять Е, закончить жестом А.

При жизни Р. Штейнер эвритмизация молитвы "Отче наш" исполнялась лишь однажды, а именно после получения приведенных выше указаний, на латинском языке, во время праздника Рождества в Базеле 22 декабря 1918 года в помещении Антропософского общества, перед рождественской елкой. Мария Штейнер выбрала тексты и рецитировала "Отче наш", затем явление ангела пастухам из Евангелия от Луки на немецком и под конец молитву на старославянском церковном языке.

Р. Штейнер хотел, чтобы эвритмизировались тексты на различных языках.

Ни разу при его жизни не были представлены начальные слова из Евангелия от Иоанна "В начале было Слово". Он подчеркнуто не желал этого. Поэтому для этих строк нет форм и указаний. Я придерживалась этого, в том числе и на своих занятиях. Мне и сейчас кажется правильным воздерживаться и не пытаться эвритмизировать эти слова, потому что мы еще не обладаем достаточными возможностями для создания такого образа.

Начало 7-й картины "Врата посвящения": Девахан — сцена.

Вскоре Р. Штейнер стал перед своими лекциями включать в программу небольшие художественные представления: рецитацию Марии Штейнер и затем два — три эвритмических номера. Он отклонил предложение предварять лекции исключительно музыкой.

Какое значение Р. Штейнер придавал эвритмическому искусству, мы можем заключить из его слов, произнесенных год спустя перед эвритмическим выступлением для членов Антропософского общества, которое состоялось в воскресенье после обеда и собрало немногочисленную публику. В тот вечер Р. Штейнер начал свою лекцию примерно такими словами: "На сегодняшнем эвритмическом представлении многие из вас блистают своим отсутствием. Но вы должны знать, что если вы не принимаете участия в эвритмии — будь то в качестве эвритмиста на сцене или в качестве зрителя — то мне не нужно читать вам

лекции, потому что вы не сможете воспринять их, и я буду говорить с вами напрасно".

В искусстве — в его создании или в наслаждении им — современный человек находит взаимосвязь своего прошлого — того, чем он был до рождения, — и своего будущего — того, чем он станет в жизни после смерти. Искусство переносит человека в духовный мир. "В искусстве мы воплощаем в настоящем то, что соединяет нас с духом".

Одним из первых эвритмических представлений стала первая часть 7-й картины драмы — мистерии Врата посвящения".

Стоя на сцене в желтом одеянии, Мария Штейнер рецитировала слова Марии; я эвритмизировала силы души: сначала Филию, потом быстро поменяв за сценой шлейф, я появлялась снова и эвритмизировала Астрид, затем еще раз меняла шлейф и появлялась как Луна, эвритмизируя ее роль. Я повторяла эти превращения после второй речи Марии. Луизе Клейсон и Кете Митчер — первые исполнительницы ролей душевных сил Астрид и Луны на представлении в Мюнхене — рецитировали при этом. Эти три шлейфа — светло — зеленый для Филии, светло — багряный для Астрид и фиолетовый для Луны — были самыми первыми шлейфами в Дорнахе.

Я "случайно" — так обычно говорят — купила их незадолго до этого на распродаже в Базеле. Как оказалось, их цвета как раз совпали с цветами трех душевных сил. В первые годы наш костюмерный фонд был довольно примитивным. До 1922 года у нас не было средств для покупки шелковых платьев разных цветов. В нашем распоряжении было несколько совсем простых платьев из хлопчатобумажной ткани различной расцветки. Обогащение эвритмического костюмерного фонда произошло в 1921 году: однажды Мария Штейнер радостно сообщила нам, что Р. Штейнер получил письмо и небольшую сумму денег от одной девушки из антропософской семьи в Штутгарте. Эта девушка — Рут Унгер — Пальмер — слышала, как Р. Штейнер, приехав из Дорнаха, рассказывал, что эвритмисты очень бедно одеты. Тогда она предложила своей подруге послать деньги, которые они собирали в общую копилку, чтобы каждый год покупать на них книги, в Дорнах Р. Штейнеру для приобретения красивых платьев или шлейфов для его эвритмисток. Тогда было решено купить шлейфы, чтобы заменить те немногочисленные старые, уже довольно изношенные, которые у нас были. Вскоре дорнахские друзья порадовались появлению на одном из эвритмических представлений больших новых шлейфов семи цветов, одетых поверх наших прежних белых платьев. Этих денег не хватило для приобретения цветных платьев. Как раз по этой причине Р.

Штейнер на первых своих формах дает указания цветов для шлейфов и нигде не упоминает про платья.

Мне бы хотелось представить все указания Р. Штейнер к этой сцене и подробно остановиться на основанном на них и долгое время просуществовавшем варианте сценической постановки.

Следующие указания Р. Штейнер предписывают будущее развитие.

Костюмы:

В отличие от описанного выше первого выступления платья должны были быть следующими:

Платье: Шлейф:
Мария: светло — сиреневое светло — сиреневый

Филия: тёмно — розовое переливающийся зелёно — красный
Астрид: белое белый

Луна: розовое переливающийся розово — голубой

Хор Луны: 1. оранжевый
2. синий
3. и 4. фиолетовый
Хор Астрид: 1. сине — фиолетовый
2. и 3. светло — красный
4. жёлтый
Хор Филии: 1. голубой
2. жёлтый
3. и 4. сиреневый

Первый способ движения.

Мария рецитирует или, стоя на одном месте, эвритмизирует гласные своей роли.

Три душевные силы выполняют следующие движения. Стоя на месте: Филия-I; наверху; Астрид — A в середине; Луна — U внизу. Для текста: Филия — на месте делает гласные (все гласные наверху); Астрид — движется (в ритме ямба) по восьмерке, делая согласные (в средней зоне). Луна — движется по заданной форме в ритме амфимакр — спондей, делая гласные и согласные (внизу).

РИСУНОК: СТР. ОРИГИНАЛА 100.

Второй способ движения по формам с меркуриальным затактом.

Эти указания были даны Р. Штейнером во время курса 1915

года. Музыку к меркуриальному затакту написал Леопольд ван дер Пальс.

Как показано на рисунке, по сравнению с печатью планеты Меркурий форма упрощена. В этом меркуриальном затакте в определенной степени отображается как бы послание из духовного мира.

В общих чертах основные действующие лица ведут себя следующим образом:

Мария выполняет соответствующую аполлоническую форму. Она эвритмизирует только I, U (как Au), A (выражения соответственно зова, стремления, вести и познания), без рецитации. Она делает конкретные и абстрактные движения, а также формы глаголов в пространстве.

Филия выполняет движения гласных (по возможности делая их вверху). Ее хор делает при этом согласные. Астрид сплетает перед собой согласные и гласные. Её хор делает то же самое, заранее определяется, какие согласные она оставляет для хора. Луна делает согласные внизу. Её хор делает при этом гласные.

Таким же образом ставятся и другие сцены, как например, сцены из Софокла и Эсхила или из «Мессинской невесты», а также стихотворение Гете "Стихи к торжествам" (произведения вокруг центрального персонажа), при этом центральный персонаж или персонажи должны вести себя так же, как Мария.

Упрощённый Меркурий

С началом музыки выходят Филия (I наверху), затем Астрид (A перед собой), затем Луна (U внизу), затем Мария (с жестом E — руки перекрещены на груди, в движении делает I, A, U). На большое крещендо в музыке с трех сторон выходят хоры (каждый хор состоит из 4, 5 или 6 человек) и располагаются полукругом вокруг четырех центральных персонажей, которые продолжают движения по своим формам до конца музыки.

Для занятия позиций к началу текстовой части за меркуриальным затактом следуют переходы каждой группы на место соседней в соответствии с пунктирными линиями. Сцена также может быть оформлена четырьмя уровнями: Мария наверху, три душевных силы на трех спускающихся ступенях. Однако, это указание никогда не было воплощено.

Девахан — сцена проходит следующим образом.

Мария делает звуки I, A, U к строчкам своей речи: Вы, сестры…

РИСУНОК — СХЕМА: СТР. ОРИГИНАЛА 102.

Строки; Мария; Душевные силы;

I — 3 Зов, I Во время слов Марии Вы,

4 — 5 Стремление, U сёстры… до … вдохнули

6 — 8 Познание A (строка 22) душевные силы

9 — 1 °Сообщение, A ведут себя следующим образом:

II-12 Зов, I

13 -15 Стремление, U Филия стоит с верхним I; (как Au)

16–19 Сообщение, A Луна с U внизу; хор

20–22 Стремление, U Филии — согласные вверху;

Хор Астрид разделён гласные и согласные перед собой; хор Луны — гласные внизу (см. предыдущие страницы, данные там указания описывают движения до строки 22).

23–30, Зов, I вверх От O Филия… до …сфер обращаясьь вращенье Филия, стоя на к Филии месте, делает гласные

31 — 32 A наверху вверху, ее хор в I; Астрид

— A, ее хор — звуки по — договоренности; Луна —

U, ее хор — гласные

33–40, Зов, I перед — Любимый отблеск мой.. обращаясь собой другой — Астрид делает гласные к Астрид рукой и некоторые согласные,

41–42 Сообщение, A её хор в A; Филия-I,

её хор — согласные; Луна

— U, ее хор — гласные

43–48, Зов, I внизу — Ты- сильная, ты, Луна! обращаясь к Луне до …завоевал искатель!:

Луна, стоя на месте,

49–50 A внизу делает согласные,

её хор — U; Астрид — A,

её хор — смешанные звуки; Филия-I; ее хор — согласные

Филия пытается оформить целое в ответ. Делает гласные вверху и формы:

Хочу… Осуществление, к Марии — до вверху, хор-I; Астрид — A,

Работа удалась ее хор — смешанные звуки;

Луна — U, ее хор — гласные

Астрид — положение осуществления. Формы — соединение гласных и согласных:

Хочу… Осуществление, к Марии — до средняя зона, хор — A;

…улразлять Филия-I, ее хор — согласные;

Луна — U, ее хор — гласные

Луна — положение осуществления. Формы — согласные:

Хочу… Осуществление, слов Марии — до внизу, хор — U;

…создать Астрид — A, ее хор — смешанные звуки;

Филия-I, ее хор — согласные

Мария;

Из Филии зладемий… Мария — А наверху (никаких до других звуков);

…скорбь миров Филия-I, ее хор — гласные наверху; Астрид — А, ее хор — смешанные звуки; Луна —,U ее хор — согласные

Создаст пусть Мария — А, немного ниже;

Астрид… Филия-I, ее хор — гласные; до Астрид — А, ее хор —

…счастья жаждущих смешанные звуки; Луна — U,

ее хор — согласные

От Лумы сил… Мария — А в самом низу; до Филия-I, ее хор — гласные;

В бытье вселенском Астрид — А, ее хор — смешанные звуки; Луна — U,

ее хор — согласные внизу

Филия — гласные с формами. Осуществление:

Молить я буду… Хор — согласные наверху до в осуществлении; Астрид

К высотам неба с хором в А; Луна с хором в U

Астрид — гласные и некоторые согласные — договориться, какие звуки остаются для хора. Формы:

Излить желаю… Филия с хором в I; до Луна с хором в U;

Сердца людские

Луна — согласные с формами:

Я у властей Хор — гласные внизу вселенских осуществление; до Филия с хором в I;

Для жизни вечной Астрид с хором в А

Мария во время слов Филии делает I (вверху) и в самом конце (две последние строки) А (вверху), во время слов Астрид-I (перед собой, левая рука в направлении Астрид)… А (перед собой), во время слов Луны-I (внизу, правая рука в направлении Луны)… А (внизу). Все три А в осуществлении — руки сначала впереди, потом перемещаются назад.

Коль с ваии, сёстры, Мария — формы, гласные

Свой труд соединю, (в основном I A U);

Мое желанье Филия — гласные,

Осуществится ее хор — согласные;

Астрид с хором -

смешанные звуки

Луна — согласные её хор- гласные

Затем в безмолвии происходит перегруппировка, как показано пунктирными линиями на следующем рисунке. При

этом хор располагается сзади полукругом, руки у тех, кто впереди, — внизу, а у тех, кто сзади, — выше и рядом друг с другом (как защитная цепь). Это финальная позиция, когда основные действующие лица делают следующие жесты: Мария — левая рука вытянута над головой Филии, правая рука в среднем положении, немного впереди Филии, как бы защищая; Луна в U по направлению к Филии; Астрид в А напротив Филии; Филия — правая рука в I наверху.

РИСУНОК — СХЕМА: СТР. ОРИГИНАЛА 107.

Указания Р. Штейнера для другого, более совершенного способа.

Для постановки Девахан — сцены Р. Штейнер дал еще один способ инсценировки:

1. Музыкальное вступление: только музыка.
2. Пение (не указано, кто поет: хор, солисты или и те и другие).
3. Рецитация: без музыки, пения или эвритмии.
4. Эвритмия: без сопровождения рецитации или музыки.
5. Рецитация: снова без сопровождения (эвритмисты удаляются).
6. Пение: снова без сопровождения.
7. Музыкальное завершение: снова только музыка.

Эта версия, которую он охарактеризовал как более совершенную, не была осуществлена ни при его жизни, ни позднее.

Р. Штейнер говорил, что эвритмия без рецитации или музыки соответствует определенной степени совершенства. Пройдя должное развитие, в далеком будущем, эвритмия больше не будет нуждаться в сопровождении. Вообще — то перед эвритмией нужно произнести сам текст, чтобы публика, прослушав его, могла соединиться с содержанием стихотворения. Только после этого, пока еще в сопровождении повторной рецитации, должна происходить эвритмизация текста. Одновременное восприятие слышимой и видимой речи не рекомендуется: зрители не могут по — настоящему сконцентрироваться ни на слушании, ни на слиянии с эвритмией через зрительное восприятие.

Здесь я хочу привести две цитаты, вторая относится к меркуриальному затакту.

В своей "Речи об эвритмии" 19 февраля 1918 года в Мюнхене Р. Штейнер сказал:

"…Тем самым мы возвращаемся к принципам храмового танца, так как все, что первоначально представляло собой храмовое искусство, основывалось на принципе пронизанности человеческой

жизни силой Слоза. Но под Словом понималось не то, что понимаем мы сегодня, а наполненная звучанием мировых сфер мудрость, выражающаяся в различных областях жизни. В своем чистом виде отпечаток этой мудрости содержится в человеческой речи, несколько более абстрактное выражение она находит в человеческом пении, подвергается материализации в инструментальной музыке. Она может быть освобождена, если указанным образом весь человеческий организм приходит в движение и создает образы.

В четырех лекциях "Праздник Пасхи как часть мистериальной истории человечества" (апрель 1924 года, Дорнах), Р. Штейнер говорит о тех древних центрах мистерий (особенно об Эфесских мистериях), в которых посвящали в тайны Луны, где эти тайны могли быть пережиты, внутренне познаны: "…Да, помимо этого в мистериях говорилось: благодаря тому, что существа Луны могут взирать на Марс, в эфирное тело человека встраивается способность говорить. Благодаря тому, что существа Луны могут взирать на Меркурий, в эфирном теле человека концентрируется способность к движению. — Если мы хотим теперь вступить в разговор с этими тайнами Луны, то можем сделать это совсем в другой форме: тогда речь становится эвритмией. Можно сказать, что эвритмия становится из речи, когда, исследовав тайны речи благодаря тому что мы позволили лунным существам сказать нам, какие наблюдения они делают, взирая на Марс, — мы потом так же исследуем, как эти наблюдения меняются, когда лунные существа взирают на Меркурий. Так что если перевести ощущения лунных существ от Марса в ощущения лунных существ от Меркурия, то из человеческих способностей формирования звуков речи получаются человеческие эвритмические способности. Так обстоят дела с космической точки зрения".

Об эвритмизации форм печатей планет к драмам — мистериям

Согласно Р. Штейнеру, "упрощенный Меркурий" может использоваться не только как вступление к Девахан — сцене, но и как "духовное послание" перед другими драматическими произведениями. Уже в эвритмическом зале Первого Гетеанума он привел в качестве примера такого применения произведение "Фауст", при этом пространственные формы трех душевных сил — Филии, Астрид, Луны — должны были выполняться тремя архангелами: Рафаилом, Гавриилом и Михаилом. К сожалению, я не спросила ни тогда, ни потом, когда мы репетировали эту часть на уже готовой сцене Первого Гетеанума, как эвритмически

показать роль "Господа". Р. Штейнер ничего не сказал об образе Марии. Возможно, он может быть найден из отношения к двенадцати созвездиям?

В построенном здании Первого Гетеанума Рудольф Штейнер впервые указал на то, что данные им для драм — мистерий четыре печати планет могут эвритмизироваться в качестве затактов к соответствующим представлениям. Я задала вопрос о способе эвритмизации печати для драмы "Врата посвящения", у которой имеются разомкнутые дуги. Рудольф Штейнер ответил, что семь эвритмисток, выполняющие эти дуги, должны семь раз пройти за столбы сцены (пространство малого купола), в невидимый для глаз зрителей мир — так сказать, в другое измерение. Ничего не было сказано о возможном музыкальном сопровождении. До эвритмизации дело так и не дошло. Это, как и многое другое, осталось задачей для будущего, которая вряд ли может быть решена без Р. Штейнера.

Первые преподаватели эвритмии

Мария Штейнер взяла на себя руководство эвритмией. В Столярной мастерской проходили репетиции сценических постановок, а также выступления для членов Общества. В них принимали участие и дети.

Из Германии время от времени приезжали эвритмистки, они тоже принимали участие в представлениях. Во время поездок в Германию Мария Штейнер проводила с ними интенсивные занятия — так же, как делала это с нами здесь, в Дорнахе. Летом 1915 года к нам приехали еще три преподавательницы — Элизабет Дольфусс — Бауман, Лори Майер — Смитс, Эрна ван Девентер — Вольфрам. К сожалению, не смогла приехать работавшая с самого начала преподавательницей эвритмии в Берлине Наталья Хунцикер — Панова. Дорнахские представления получили в их лице большое подкрепление и стали более разнообразными. По воскресеньям в дополнение к тому, что демонстрировали местные дамы, приехавшие эвритмистки показывали стихотворения, над которыми они работали в Германии. Кроме того, делались и совместные групповые постановки.

1915–1918: Формирование, углубление

Все, что я до сих пор писала о зарождении и первых шагах эвритмии, представляет собой первую фазу ее развития, которая продолжалась ровно три года — с августа 1912 по август 1915 года. В августе — сентябре 1915 года эвритмия вступила в следующую фазу своего развития. Это произошло благодаря новому курсу, в котором, помимо Марии Штейнер, принимали участие четверо учителей эвритмии: Лори Майер — Смитс, Эрна ван Девентер — Вольфрам, Элизабет Дольфусс — Бауман и я, а также матери трех из них и Миета Пайл — Валлер. Этот курс был впоследствии прекрасно представлен Аннемарией Дубах — Донат в ее книге "Основы эвритмии", где она приводит и собственные наработки по данному материалу.

Аполлоническая эвритмия

Тогда Р. Штейнер дал нам вторую часть эвритмии: так называемую "Алоллоническую эвритмию". Р. Штейнер начал этот курс словами: «До сих пор мы читали по буквам, теперь же мы добавим ко всему этому то, что позволяет понять смысл, то, благодаря чему образ слова переходит в образ содержания [26]

Музыкальная эвритмия

В то время был дан и первый раздел музыкальной эвритмии. Р. Штейнер сказал: музыкальный звук возникает через всего человека, произносимое слово возникает через человека. Затем он говорил о способе выражения ступеней; сделал на доске рисунки и попросил нас выполнить следующее:

1. Поднять руки вверх и вытянуть их параллельно друг другу: прима.
2. Угол в 30 градусов: секунда.
3. Угол в 60 градусов: терция.
4. Стоять в форме креста: кварта.
5. Ноги образуют между собой угол: квинта.
6. Руки и ноги под углом 60 градусов: секста.
7. Руки и ноги под углом 30 градусов: септима.

Потом Р. Штейнер повел речь о положении рук и ног, о прыжках вперед и обратно для минорной гаммы, изобразил это на рисунке в профиль и попросил нас воспроизвести эти указания.

По окончании курса мы нарисовали звуки гаммы до мажор с

различными ступенями (для полутонов между ми и фа и между си и до — маленький угол в 15 градусов) и то же самое для гаммы ля мажор.

Сразу же вслед за этим Р. Штейнер дал первые указания для выражения повышения — понижения на полтона — диеза и бемоля — сгибанием локтя.

Тогда же Р. Штейнер сообщил и о "способе представления в треугольнике": стоящий в вершине треугольника поет, стоящий впереди справа делает звуки речи, стоящий впереди слева — музыкальные звуки. В 1916 году мы сделали несколько попыток таких представлений: первой нашей попыткой было переложенное на музыку юмористическое стихотворение Кристиана Моргенштерна "Исповедь червя".

Жил в маленькой ракушке
Престраннейший червяк. —
Он как — то раз, смущаясь,
Открыл мне душу так;
"Ах, бедное сердечко,
Все бьется и стучит!"
Ты думаешь, шучу я?
Спроси — он подтвердит.
Жил в маленькой ракушке… и т. д.

Миета Пайл — Валлер пела на сцене; две эвритмистки, которые вместе с ней образовывали треугольник, делали одна звуки речи, другая — звуки музыки. После первой строфы совершался переход во второй треугольник, после второй строфы — в третий треугольник. Таким же образом были представлены и некоторые другие тексты, переложенные на музыку.

Первое время мы делали музыкальную эвритмию только стоя на месте, тщательно выполняя все прыжки мажорной и минорной гаммы. Но вскоре к этому стали добавляться простейшие формы, которые мы сами и рисовали. Первая попытка перейти к движению по форме была сделана примерно через год после получения указаний. С несколькими эвритмистками я попробовала переложить простую мелодию в небольшую симметричную форму, которую мы нарисовали на сцене. Мы показали эту попытку Р. Штейнеру, заменив при этом прыжки (мажор), которые мы до этого делали на месте, на легкие, с подпрыгиванием, шаги вперед. Р. Штейнер был согласен с этим и дал нам следующее указание для движения в миноре: заменить прыжок (вперед и назад) подтягиванием ступни — как при коротком счете в хорее. Мы стали упражняться в таком способе

движения, но на выступлениях все еще продолжали выполнять звуки стоя на месте, например, играя роль сирен в классической Вальпургиевой ночи на музыку Леопольда ван дер Пальса. К первым музыкальным формам, данным Р. Штейнером, относится форма к "Духовной песне" Баха: "Когда ты со мной…". По указанию Р. Штейнера одна из трех исполнительниц должна была петь, не эвритмизировать, другие же, меняясь, двигаться в музыкальной эвритмии.

Об эвритмизации звуков речи в сопровождении пения Р. Штейнер говорил, что это можно делать только в исключительных случаях, например, в провозглашении "Химической свадьбы Христиана Розенкрейца" Валентина Андреа, которое начинается словами: День этот, этот, этот день, Есть королевской Свадьбы день. Эти слова пропевал за сценой Ян Стутен (музыку к ним сочинил Макс Шуурман). На сцене группа эвритмисток выполняла движения по восьмерке и делала музыкальную эвритмию, при этом одна эвритмистка, стоящая на авансцене, исполняла гласные пропеваемого текста (в дополнение к формам в пространстве). Хор был в белых платьях с желтыми палантинами, стоящая впереди — в красном палантине.

Из работы Хендрики Холленбах с детьми развились особые занятия по музыкальной эвритмии, она подобрала упражнения для регулярного выполнения, которые в сочетании с разучиванием небольших композиций легли в основу курса музыкальной эвритмии. Кроме того, Хендрика Холленбах работала в этой сфере со многими художественными эвритмистками. Она написала небольшую книгу под названием "Музыкальная эвритмия первых лет работы в Дорнахе" и надеется, что книга в скором времени будет издана 27.

Вместе с этими указаниями мы получили формы так называемых затактов: радостного, грустного, сатирического, космического, TIAOAIT (для од, священных текстов, библейской истории Сотворения мира), а также форму меркуриального затакта для седьмой картины драмы — мистерии "Врата посвящения", для которого Р. Штейнер разработал новый способ представления. При этом он обратил внимание на то, что этот затакт, содержащий духовное послание, может исполняться и перед некоторыми другими драматическими произведениями, например, перед трагедией «Фауст». В этом случае формы, предназначавшиеся для Филии, Астрид и Луны, должны исполнять три архангела из Пролога на небе. В конце курса были даны четыре космических танца: два танца планет, танец двенадцати настроений и сатира «Песнь инициации».

Круглый подиум для музыкальной эвритмии

Во время одного из курсов — с августа по сентябрь 1915 года — Р. Штейнер нарисовал на доске несколько ступеней и сказал: следующие друг за другом октавы выполняются на разных ступенях. Он рассказал о круглом подиуме, который собирался заказать для музыкальной эвритмии. У этого подиума должны быть несколько ступеней, чтобы можно было представлять музыкальные гаммы, при этом круг должен делиться звуками на двенадцать частей; тринадцатый звук должен изображаться на следующей ступени таким образом, чтобы возникала восходящая спираль. Р. Штейнер добавил, что нам потребуется приложить много усилий, чтобы научиться технике прыжков с одной ступени на другую. Особенно придется поработать над прыжком назад с более низкой на более высокую ступень! Ни в коем случае нельзя поворачиваться спиной к публике, прыжки нужно выполнять легко и грациозно.

Рисунок ниже выполнен мной в соответствии с указаниями Р. Штейнера Различные октавы должны выполняться на разных ступенях, при этом самая нижняя октава (начиная с до) занимает самую нижнюю ступень. Гамма должна делить круг на 12 частей. В отношении пауз он сказал, что паузы выражаются шагом назад.

К сожалению, этот подиум изготовить не удалось.

СХЕМА — РИСУНОК: СТР. ОРИГИНАЛА 118.

О сатире «Песнь инициации»

До 1920 года у нас были лишь указания о различных формах для планет и об изменении последовательности строк между Меркурием и Венерой.

Во время подготовки выступления в Первом Гетеануме, в октябре 1920 года, приуроченного к окончанию первого образовательного курса, Р. Штейнер рассказал о «знаках зодиака»: они сидят на полу, поднимаются только когда «Солнце» входит в их знак и медленно эвритмизируют свои строки (строфы из 7 строчек), а затем снова погружаются в сон. У «Солнца» должен был быть люциферический, немного растрепанный красный парик и белое платье с ярко — жёлтым шлейфом. В конце каждой строфы оно немного отстает и потом каждый раз взволнованно спешит занять свое правиьлное место.

Когда мы однажды работали над данными Р. Штейнером текстами для танца планет "Двенадцать настроений" и для сатиры "Глаза его ярко горят", он сказал нам: «Не следует думать, что Боги всегда ведут себя серьезно и торжественно, они умеют

смеяться и даже очень часто это делают. С небес каждый раз доносится раскатистый смех, когда на Земле люди совершают глупости», — с улыбкой добавил он.

В этих репетициях принимали участие многие другие эвритмисты. Р. Штейнер разбивал нас на группы, объяснял, как двигаться по залу. Вместе с Марией Штейнер они рецитировали тексты для танцев планет. Впоследствии Р. Штейнер написал об этом курсе: «Сначала указания для душевного формирования подвижных речевых форм давались ученикам в зале, расположенном в южном крыле Гетеанума. Внутренняя архитектура, особенно этого зала, должна была быть застывшей эвритмией: подвижные пластические формы эвритмических движений, исполнявшихся в этом зале, происходили из того же духовного источника, что и эти покоящиеся формы»

Белый зал: эвритмический зал в Первом Гетеануме

Какое значение Р. Штейнер придавал тому, чтобы антропософы занимались эвритмией, как для него было важно, чтобы эвритмические занятия не прерывались — это можно понять из распоряжений, которые он сделал еще в первые годы строительства Гетеанума. Осенью 1914 года я была вынуждена прекратить свои эвритмические уроки в деревенской гостинице "Юра", однако продолжала заниматься со взрослыми в Столярной мастерской, а с детьми — в двух комнатах на первом этаже квартиры Рудольфа и Марии Штейнеров. Однажды Р. Штейнер сказал мне, что ему и госпоже Штейнер необходимо на длительное время уехать. Он распорядился, чтобы за это время, как можно быстрее, отложив все другие строительные работы по зданию, был подготовлен зал для эвритмии (названный впоследствии "Белый зал") в южном крыле здания. Ответственных за подготовку зала он попросил выдать мне ключи, чтобы как только зал будет готов к использованию, я сразу же могла приглашать туда учеников на занятия. Я очень обрадовалась, но все же спросила, действительно ли он разрешает мне вести занятия в зале еще до торжественного открытия. Он ответил, что мне не нужно ждать никакого торжественного открытия: "Как только у Вас будет ключ, можете начинать там заниматься". Во время отсутствия Рудольфа и Марии Штейнер зал действительно подготовили для работы. Руководитель строительных работ с видимой радостью передал мне ключ, сказав, что Р. Штейнер убедительно просил его как можно быстрее подготовить зал для эвритмии. Вечером того же дня я сообщила ученикам, что на следующий день, утром, мы можем начать заниматься в зале.

При переезде туда мы столкнулись с трудностями. Некоторые пожилые члены Общества, чувствовавшие себя в ответе за все происходящее в Гетеануме и не знавшие о распоряжениях, связанных с подготовкой зала для эвритмии, посчитали своим долгом не пустить в здание учеников, пришедших в установленное время на занятие. Когда в десять часов подошла я с ключом, мне тоже пришлось выслушать замечания и обвинения. В этот критический момент появление Миеты Пайл — Валлер разрядило обстановку. Перед отъездом Р. Штейнер она лично от него слышала о намерениях и распоряжениях относительно эвритмического зала — в том числе и о просьбе передать ключ. Она подтвердила мои слова, и я попросила ее позвать учеников, находившихся неподалеку. Таким образом мы смогли попасть в здание.

С 1914 по 1916 год в зале проходило множество эвритмических занятий. Вернувшись из своего лекционного турне, Рудольф и Мария Штейнер тоже часто приходили в зал посмотреть на нашу работу. Р. Штейнер давал нам формы и указания к ним. К самым первым формам относятся формы для четырех пауз в сцене Ариэля. Я тоже много занималась, репетировала в этом зале, отрабатывала формы для некоторых стихотворений, например, для стихов Кристиана Моргенштерна. Мария Штейнер, которая иногда рецитировала для меня, однажды попросила меня показать несколько отработанных форм Р. Штейнеру. Он сказал, что полученных нами эвритмических форм недостаточно для передачи этих стихов. Для них нужны другие формы и другие возможности выражения. Нам не пришлось долго ждать: уже во время второго эвритмического курса (с 18 августа по 11 сентября 1915 года), который состоялся в эвритмическом зале Гетеанума, мы получили много новых обогативших эвритмию указаний.

Фотография внутреннего пространства зала (см. вкладку), к сожалению, дает лишь очень скудное представление о том, какова была внутренняя архитектура этого прекрасного, уникального зала, представлявшая собой "застывшую эвритмию[30], какое впечатление она производила на человека, входившего в эвритмический зал. Это фото не передает и того, как зал воздействовал на занимавшихся в нем эвритмистов. Фотографии — это единственное оставшееся нам от этого пространства, что можно воспринять на физическом уровне. С 1914 по 1919 годы этот зал сыграл очень большую роль в развитии эвритмии.

Поднявшись по боковой лестнице на галерею, через щель в задней стене можно было частично увидеть внутреннее пространство большого купола. Вид сверху был особенно

прекрасен — оттуда открывался волшебный мир, наполненный богатством форм и красок — "мир красоты в своей совершенной форме", как однажды верно подметила Мария Штейнер [31] Этот мир живет в воспоминаниях тех немногих из нас, еще присутствующих на Земле, кому посчастливилось видеть этот эвритмический зал и кто поэтому хочет поделиться с другими своими впечатлениями.

В стены зала были встроены многочисленные комнатки, где хранились привезенные из Мюнхена костюмы для драм — мистерий Р. Штейнера и драм Эдуарда Шюре. Некоторые костюмы были сшиты Иммой Экхарт Штайн из дорогих материалов с тонким вкусом и художественным пониманием. Небольшую комнатку справа Р. Штейнер выделил для меня; там была полка для книг и тетрадей, которыми я пользовалась во время занятий, и стул — на нем я могла отдохнуть между занятиями и репетициями или подготовиться к следующему уроку.

Все это сгорело в ту злополучную новогоднюю ночь. Из горящего зала не удалось спасти ни одной вещи. У нас сохранились некоторые эвритмические костюмы (платья и шлейфы). Этим мы обязаны смелым, находчивым членам Общества, которые, несмотря на угрожающую опасность, в последний момент спасли из пламени костюмы, хранившиеся в расположенной у сцены костюмерной.

У Р. Штейнера мы читаем следующие строки: [31] декабря дым был замечен, прежде всего, в этом зале. Это был дым разгорающегося пламени, которое, разрастаясь, поглотило весь Гетеанум. Любившие это здание чувствовали, как беспощадное пламя проникает в душевные сферы, воплотившиеся в покоящихся формах и в той работе, которая там проводилась [32]

Первые еженедельные представления

Теперь началась энергичная проработка большого объема материала. Каждую неделю мы выступали перед жителями Дорнаха и приезжими антропософами, показывая результаты нашей работы. Мария Штейнер составляла программы и сама рецитировала для всех номеров. Исключений было немного: например, во время показа стихотворения Шиллера "Радость, пламя неземное…", в обрамлении красных кулис и при красном освещении, рецитировали Макс Шуурман и Ян Стутен. Согласно указаниям Р. Штейнера, нужно было говорить очень громко, в два голоса, порой переходя почти на крик. (Здесь имеется в виду не обычный крик, а остающееся в рамках искусства речи усиление

художественной речи.) Мы должны были соответствующе двигаться: например, в коротких паузах EVOE не вперед, а назад, V делать за головой. Наши музыканты — Леопольд ван дер Пальс, Макс Шуурман и Ян Стутен — написали за это время множество музыкальных сопровождений для всех геометрических форм, которые мы отрабатывали во время курса в августе — сентябре (треугольники, четырехугольники, вплоть до восьмиугольников), а также для всех затактов.

Немного позднее добавилась еще одна форма для юмористического затакта, к которой Ян Стутен сочинил по — настоящему гениальную, соответствующую юмористическому стилю музыку. Этот затакт на протяжении многих лет (до 1927 года) предварял все юмористические номера в конце эвритмической программы (Р. Штейнер настаивал, чтобы всегда — даже во время Мировой войны — во всех программах была юмористическая часть).

Форма для "Юмористического затакта"

Оригинал рисунка этой формы сгорел. Изображение сделано с моей копии. Во всех эвритмических школах есть фотокопия этого рисунка. Малые формы выполняются всеми эвритмистами одновременно вперед и назад и много раз повторяются.

С 26 сентября 1920 года — дня открытия Первого Гетеанума — по указанию Р. Штейнера после первой части эвритмических представлений в Гетеануме устраивался большой антракт. Все зрители переходили в Столярную мастерскую на просмотр последней, юмористической части программы, предваряемой музыкально — эвритмическим затактом. Только «Песня инициации» исполнялась на сцене Гетеанума.

РИСУНОК: СТР. ОРИГИНАЛА 125.

Еще с самого начала работы Мария Штейнер ввела юморески. Эру юмористической эвритмии, которая с тех пор активно развивалась в Дорнахе, открыла одна эвритмистка из Польши, обладавшая большим талантом к юмористическому жанру. Р. Штейнер говорил о том, что юмористический элемент оздоравливающе воздействует на жизнь чувств и избавляет людей от сентиментальности; для юморесок нужно много духа: трагедия уже требует большой духовности, но все юмористическое — еще больше!

Поэтому вполне оправдано наличие в эвритмии тонкого, свободного от всякого преувеличения юмора, приправленного лишь так называемыми "нюансами", добавленными Р. Штейнером

ко многим юморескам. Иначе обстоит дело с пародией, которая, по сути, относится к другому сценическому жанру. К сожалению, эвритмисты тоже увлекаются пародией — как легко переходится граница между юмористическим и пародийным в сторону последнего! — это относится и к публике, у которой элементы пародии пользуются особой любовью. Поскольку я сама поставила много юморесок Кристиана Моргенштерна, мне хорошо знакома эта опасность.

Подиум для «Чуда источника»

По указанию Р. Штейнера был изготовлен полукруглый подиум с тремя ступенями для представления определенного рода стихотворений, в основном данного Р. Штейнером микрокосмического танца, который художественно воспроизводил строение человеческой головы и гортани. На ступенях этого подиума была представлена и сказка "Чудо источника". Внизу, на переднем плане эвритмизировал "мальчик", за ним — семь элементарных существ источника, на следующей ступени — три душевные силы. Р. Штейнер указал на то, что на третьей ступени (на самом верху) должен стоять рассказчик, одетый в синее.

Один или несколько эвритмистов делают на самой верхней ступени подиума гласные в сочетании с радиальными движениями в пространстве; из этого следует, что глаголы и обозначения конкретных предметов выполняются в духе аполлонических форм. На средней ступени исполняются согласные: B, (P), M, R (больше как оттенок A), V (F, W), S (Sch, Z) и, стоя на месте, прилагательные, предлоги и союзы. На третьей, самой нижней ступени, делаются согласные

D (T), N, R (коротко звучащий), L, G (K), H, Ch, а также все формы, выполняемые по дугам и связанные со словами, обозначающими абстрактные, духовные или душевные понятия.

СХЕМА — РИСУНОК: СТР. ОРИГИНАЛА 127.

В этом варианте представлено то, что относится к нашему организму: речь. Здесь мы ближе всего к микрокосму, так же как в танце планет мы ближе всего к макрокосму. Так организована вся человеческая гортань [33]

В лекции, прочитанной в Дорнахе 18 декабря 1921 г., рассматривается отношение человека ко Вселенной. В древние времена через речь человек раскрывал тайну духовно — душевного. Алфавит в своем звучании был раньше всеобъемлющим предложением, выражающим тайну человека —

его связь с Вселенной, его укорененность в мире: он был тем, что небеса открывали через созвездия и движение планет. Это изначальное, первичное предложение, это человеческое Слово истины, Слово мудрости было утеряно. Настоящий поэт пытается вернуться к этому вдохновенному праэлементу языка через преодоление прозаического в речи. Через оккультное ученичество человек может воспринять то, что лежит за порогом его сознания. В своем эфирном и в своем физическом теле он может услышать звучание, являющееся отзвуком музыки мировых сфер. Эту музыку он уже слышал в высших сферах духовного мира на пути в земную жизнь. После рождения человек, не сознавая того, несет в своем физическом теле отражение мировых согласных — это связано с предшествовавшим его рождению воздействием на него зодиакальных созвездий, а в своем эфирном теле — отражение мировых гласных, это связано с воздействием планет. "Это, я бы сказал, безмолвно остается в подсознательном. Но в ходе развития ребенка из тела в органы речи поднимаются силы, являющиеся силами подражания Космоса, и эти силы формируют органы речи. Внутренние органы речи формируются из существа человека таким образом, что они могут образовывать гласные, а расположенные ближе к периферии органы — нёбо, язык, губы и все, что в большей степени составляет форму физического тела, — приспособлены для произношения согласных. В процессе освоения речи под влиянием нижнего человека на верхнего человека начинают воздействовать те формообразующие силы, которые были получены физическим телом, — естественно, это воздействие происходит не на уровне веществ, а на уровне формообразования.

Итак, когда мы говорим, мы, можно сказать, являем эхо того опыта, который человек получает, взаимодействуя со всем Космосом между смертью и новым рождением во время нисхождения из божественно — духовного мира… Человек — это наглядный микрокосм, отражающий реальность макрокосма".

Татьяна Киселева в студенческие годы, 1904 г.

СЕРИЯ ФОТОГРАФИЙ МЕЖДУ СТР. 128 и 129.

Татьяна Киселева в возрасте 83 лет, 1964 г. Рудольф и Мария Штейнер на балконе дома на Моцартштрассе, Берлин, 1915 г. Слева направо: Элизабет Дольфусс — Бауман, Лори Майер — Смитс, Эрна ван Девентер — Вольфрам и Татьяна Киселева. Снимок был сделан во время эвритмического курса 1915 года Рудольф и Мария Штейнер среди группы эвритмистов, 1921 г. у дома Дульдек в Дорнахе. Впереди вторая слева — Татьяна Киселева Оксфорд, 1923 г. Слева направо: Флосси Лейнхас — фон Сонклар, Татьяна Киселева, Ильза Кимбалл — фон Баравалль и

др. Детская эвритмия Столярная мастерская «Испытание душ», Мария Штейнер и Миета Пайл — Валлер Оксфорд, 1922 год.

Сцены из "Фауста", 1916–1918

Параллельно с работой над курсом аполлонической эвритмии проходили показы сцен из "Фауста". Сцены ставились одна за другой. Я ссылаюсь здесь на первые варианты инсценировок, данные нам Р. Штейнером (см. главу "Сцены из Фауста 1915 г."). Так, например, в декабре 1916 года мы ставили "Романтическую Вальпургиеву ночь". До сих пор я чувствую тепло и радость, вспоминая первое представление этой сцены. Постановку мы должны были сделать за несколько дней. Сначала я не знала, как решить эту проблему. Перед нами стояла совершенно новая задача. По какой — то причине Рудольф и Мария Штейнер на этот раз хотели, чтобы мы справились самостоятельно, без их помощи. Даже костюмы — первый раз за время нашей работы над "Фаустом" — мы должны были придумать сами. Р. Штейнер сказал нам только то, что все дамы, изображавшие ведьм, должны быть одеты каждая по — своему. Колдуны, напротив, не являются людскими душами на астральном плане, как в случае с ведьмами, это лишь имагинации подсознательных желаний этих ведьм. Ведьмы хотят видеть своих спутников лишенными всякой индивидуальности, но при этом наделенными всеми качествами кота, поэтому колдунов нужно нарядить в котов, совершенно похожих друг на друга.

И вот настал день, когда нужно было показать Рудольфу и Марии Штейнер нашу постановку, костюмы ведьм и т. д. Дамы продемонстрировали необычайную находчивость. О себе я могу сказать, что появилась на сцене в короткой синей юбке, в старой вязаной кофте с большими дырками на локтях, в фартуке с разноцветными заплатами, в широких, почти спадающих с ног шлепанцах, со взлохмаченными, развевающимися волосами и с метлой в руках. Другие проявили, возможно, еще большую фантазию в придумывании своих костюмов. И что же? Вопреки ожиданиям, все прошло гладко, с заразительной живостью мы представили всю сцену на одном дыхании; до появления Мефистофеля и Фауста мы с колдунами исполнили целый ряд танцев в сопровождении музыки — и по одному, и вдвоем, и втроем, закручивая и раскручивая грандиозные спирали; получилось очень хорошо. Р. Штейнера развеселило наше выступление, Мария Штейнер. тоже одобрила постановку, но ей показалось, что в целом сцена слишком буйная, для смягчения эффекта она решила попробовать одеть меня немного по —

другому. На следующий день перед генеральной репетицией я получила от фрейлейн Леман пакет с новым костюмом и одела предназначавшийся мне наряд — более длинную юбку, белый фартук и т. д. Но как я ни старалась, ничего убедительного из этого не вышло. Мария Штейнер, смеясь, сказала: "Киселева, наденьте снова Ваши яркие лохмотья, вчера было намного лучше"

Я так жалею, что никто нас тогда не сфотографировал! Это было такое пестрое, фантастическое сборище!

Я описываю все это так подробно по одной простой причине: при повторной постановке этой сцены в 1936 году некоторые дорнахские эвритмисты считали недостатком этой моей инсценировки то, что ведьмы не соответствовали колдунам. По их мнению, ведьмы должны были представлять своего рода групповую душу, быть в точности похожими друг на друга, без индивидуальности, и быть почти такими же гротескными, как ведьма в сцене "Кухня ведьмы". Но Р. Штейнер как раз не хотел здесь схожести, он хотел контраста. Кроме того, он убрал из текста роль ведьмы "Баубо", скачущей на свинье, как слишком гротескную для сцены.

Я считаю, что мы обязаны сохранить для будущего все характерное, симптоматическое из постановок, данных Р. Штейнером Особенно в таком случае, когда, по указаниям Р. Штейнера, должны быть образно продемонстрированы подсознательные тенденции человеческой души.

Пусть этот пример послужит предостережением. Не стоит конструировать концепции, исходить из велений разума при решении художественных задач. Лучше подождать, пока не созреет духовное понимание.

Это выступление прошло очень живо, с большим воодушевлением. За кулисами группа друзей, вызвавшихся помочь, производила разные шумы с помощью металлических и прочих предметов. Некоторые компетентные лица с успехом изображали лягушачьи концерты и тому подобное, и я помню, что Р. Штейнер попросил их еще громче квакать перед словами Фауста "Я слышу звуки любви". Фауст и Мефистофель должны были вместе с блуждающими огоньками выполнять зигзагообразные формы и сопровождать произносимые в это время слова эвритмическими жестами, при этом Фауст должен был делать гласные, а Мефистофель — согласные. В дальнейшем, с развитием искусства речи, стало возможным выразить призрачный характер этой сцены благодаря усовершенствованной рецитации, без сопроводительных эвритмических движений Фауста и Мефистофеля.

В связи с этой сценой Р. Штейнер сказал нам, что каждый год

в ночь с 30 апреля на 1 мая на астральном плане можно пережить Вальпургиеву ночь. Можно увидеть слетающиеся со всех сторон души, при этом каждая душа своим обличием и манерой поведения раскрывает свое представление — часто неосознанное — о собственной природе и собственной ценности: поэтому можно увидеть, например, гордых, блистательных королев в коронах, с дорогими украшениями, в сопровождении большой свиты из пажей, поклонников и т. п.

В 1917 году была поставлена сцена "Собор". Мария Штейнер рецитировала, Гретхен эвритмизировала, "злой дух" был также представлен средствами эвритмии, а именно жестами гласных, сопровождавшими текст пения, и жестами согласных к рецитируемому тексту. Он стоял на возвышении, на нем было широкое одеяние с крыльями, сшитое по указанию Р. Штейнера.

В декабре 1918 года была представлена "Классическая Вальпургиева ночь". Это выступление стало большим событием в жизни драматического эвритмического искусства. Подготовка к нему заняла несколько месяцев. Мария Штейнер ставила с нами групповые танцы, особенно танец ламий. Она придумывала очень интересные формы; когда мы двигались вокруг Мефистофеля и Эмпузы, она всегда по — разному делила нас на группы и распределяла в пространстве, при этом возникали очень неожиданные комбинации. Эта работа стала большим шагом в развитии эвритмического искусства.

За сценой находилось костюмерное ателье, которое возглавляла Берта Эльрам, отвечавшая за костюмерный фонд. Там являлись миру сфинксы, грифы, муравьи, форкиады, дельфины и разные другие морские существа, которые и сегодня еще восхищают зрителей со сцены Гетеанума. Появление за кулисами каждого отдельного существа было радостным событием для всех дорнахских друзей, принимавших участие в сценической работе, и гордостью для создателей — Берты Эльрам и ее помощниц. Р. Штейнер давал указания и проверял, как они исполнялись. Потом начались репетиции: Р. Штейнер говорил о характере всех этих существ, Мария Штейнер неутомимо воплощала их черты в рецитации и обучала этому других. Леопольд ван дер Пальс сочинял музыку для сирен и т. д. В Столярной мастерской и соседних помещениях не было свободного уголка. Везде занимались разные группы: здесь сирены разучивали свою мелодию, там репетировали тритоны с трезубцами в руках, еще где — то юноши в спешке учили свои гласные, дальше нереиды, дориды… и т. д.! Дети репетировали роли муравьев, пигмеев, дактилей… А в стороне от всех, наверху, в эвритмическом зале Гетеанума, часами сидя у деревянной

кафедры, первые исполнительницы роли форкиад неустанно придумывали и бесконечно отрабатывали свои особые эвритмические жесты. И когда, наконец, были готовы роли всех этих разнообразных существ и все костюмы для многочисленных участников этого Второго акта ("Фауст", часть вторая), а потом появилась и раковина — колесница Галатеи, состоялся ряд представлений "Классической Вальпургиевой ночи". Сначала только для членов Общества, затем и публичных, на сцене Столярной мастерской, которую специально для этого расширили.

В те годы, когда ставились сцены из "Фауста" Гете, Р. Штейнер читал лекции, в которых он рассматривал представляемые сцены в свете антропософской духовной науки [34] 16 января 1919 года "Классическая Вальпургиева ночь" была показана для интернированных Первой мировой войны. В своей вступительной речи Р. Штейнер обратил внимание на то, что эта сцена выразила духовный склад Гете в зрелом возрасте, и что у Гете тайна познания сочетается с действительно гениальной художественной формой. 25 декабря во время следующего выступления Р. Штейнер сказал, что эвритмия в состоянии одновременно наглядно представить в этом грандиозном творении Гете искусство и акт познания.

Эвритмическое платье

Осенью 1918 года Р. Штейнер должен был покинуть Дорнах на пару недель и попросил нас за это время подумать, каким могло бы быть настоящее эвритмическое платье. После своего возвращения он просмотрел наши образцы. Платья демонстрировали десять эвритмисток, выстроившихся на сцене Столярной мастерской. Р. Штейнер указал на одно из них и сказал: "Вот это — эвритмическое платье!".

Это платье было на мне, и я хочу искренне поделиться тем, как я пришла к такой идее. (См. вкладку — Татьяна Киселева в этом платье с восемью другими эвритмистками в Оксфорде в 1923 г. — прим. Ред.).

Почти до самого возвращения Р. Штейнер у меня не было представления о настоящем эвритмическом платье. И вдруг я увидела его перед собой: совершенно реально и четко я увидела прекрасное белое облачение, как будто спускающееся с небес, приближающееся ко мне! Я радостно принялась за работу, чтобы в ближайшие часы воплотить в материале свое видение. На много лет оно стало общепринятым эвритмическим одеянием нашей дорнахской эвритмической группы. Платье было сделано из белой, легкой шелковой ткани, длинного и широкого покроя со

множеством складок, как в верхней части, так и в нижней. Сшито из цельного куска ткани. У каждого платья был эластичный шнурок (протянутый по кайме) на шее и на талии, а также длинные, широкие рукава. Поверх платья носили большую легкую прозрачную ткань, которую позже назвали шляер или шлейф. Нижняя юбка (длинная, из плотного материала) должна была по возможности скрывать контуры ног эвритмистки; в этом своем требовании Р. Штейнер был очень строг. Чулки и легкие эвритмические тапочки без каблуков (иногда только чулки) были одинакового с платьем цвета. Лишь в редких случаях чулки отличались по цвету от платья, в основном в некоторых юмористических номерах. Ни в коем случае нельзя было эвритмизировать босиком. Легкие прозрачные шлейфы, напротив, часто отличались по цвету от платьев. В поездки каждая эвритмистка брала с собой несколько очень широких, похожих на юбки брюк (длиной немного ниже колена) разных цветов, обычно заменявших нижние юбки для цветных платьев, которые постепенно присоединялись к белым. Теперь многие эвритмистки пренебрегают этим. В прошлом прилагалось много усилий, чтобы следовать этим указаниям.

1918–1919: Шаг в общество

В конце 1918 года, после того как прошли представления упомянутых сцен из «Фауста», мне все чаще стали приходить мысли о том, что я выполнила свою задачу в Дорнахе. Я говорила себе: "В Дорнахе сейчас достаточно хороших эвритмисток, прошедших образование, они могли бы сами между собой распределить часы, мне же нужно отойти от преподавательской деятельности и участия в сценических постановках и заняться чем — то другим". Я казалась себе такой односторонней, такой ни в чем не сведущей, оторванной от жизни и без глубокого понимания людей, которые трудятся в самых различных областях и вынуждены выполнять для других тяжелую, грубую работу. Я поговорила об этом с Марией Штейнер вследствие чего она пригласила меня к себе, чтобы я за ужином могла рассказать Р. Штейнеру об этих своих намерениях. Р. Штейнер спросил меня, чем же я хочу заняться. Я ответила, что это пока мне не совсем ясно, но что мне все чаще приходит идея делать что — то практическое, например, работать на фабрике. На что Р. Штейнер возразил, что мое здоровье не позволит мне выполнять тяжелую физическую работу. В тот вечер было решено расширить круг нашей эвритмической деятельности, а именно, вывести эвритмию в мир. "Выход в открытое море" должен был состояться вначале в театре Цюриха. Так наш кораблик покинул тихие заводи Дорнаха и отважно, смело, несмотря на угрозы подводных камней и морских глубин, отправился в свое первое плавание, сначала в ближайшие, а потом во все более отдаленные уголки мира..

Цюрих, 24 февраля 1919

Первое эвритмическое представление должно было состояться в конце 1918 года в "Павлиньем театре", но было перенесено на 24 февраля 1919 года. Швейцарский художник Вало фон Май, который был глубоко связан с эвритмией, сделал по поручению Р. Штейнера цветной рисунок для программы выступления и для большого плаката, который появился на улицах Цюриха, в книжных магазинах и общественных заведениях за несколько дней до представления. Благодаря сильному, интуитивному таланту Вало фон Май смог передать в своем произведении глубокий спиритуальный аспект этого события, этого вступления новорожденного, духовного искусства движения в поток культурной жизни человечества. Редко я видела Р. Штейнера таким сияющим, как в тот день, когда он появился в

Столярной мастерской с полученным плакатом в руке, показал его нам и выразил свое удовлетворение от замечательного произведения искусства.

Перед представлением в "Павлиньем театре" Р. Штейнер произнес короткую речь об идеях, которые лежат в основе эвритмического искусства. Мария Штейнер декламировала все поэтические произведения. Многочисленная публика с интересом следила за этим первым представлением, в большинстве своем, доброжелательно. Первые номера программы воспринимались в атмосфере напряжения и мертвой тишины, которые были вызваны большой неожиданностью: дело в том, что первым номером программы были "Слова к духу и любви" из третьей картины драмы — мистерии "Врата посвящения" Р. Штейнера — Сияет света творческая сущность… с затактом и послетактом TIAOAIT, положенные на музыку Леопольдом ван дер Пальсом. Название «Слова к духу и любви» были даны Р. Штейнером для программы представления. Текст мы должны были представить в аполлонических формах и только во время пауз, которые Мария Штейнер использовала для взятия дыхания, рывком ("швунгом") проходить нужный путь, проделывая при этом соответствующий гласный: быстрее, подвижнее и все же без суеты — именно так, по замыслу Р. Штейнера, должны были выполняться эти переходы. Третьим номером программы был танец планет: ("Сияет солнце…"). Такое начало представило публике глубокую, настоящую сущность эвритмии как мистериального искусства нового времени. После этих первых номеров последовали громкие, восторженные аплодисменты, которыми публика приветствовала и признавала наше новое начинание, которое так отличалось от всего, что до сих пор можно было увидеть в области танцевального искусства.

Цветные рисунки Вало фон Мая для программы и плаката первого эвритмического представления в Цюрихе в 1919 году

По мнению Р. Штейнера, Вало фон Май (1879–1928) полностью ухватил суть события.

На картине видно, как все пришло в движение. Новорожденный ребенок под именем «эвритмия» вызвал сильную реакцию: с одной стороны, восхищенное созвучие — ликование звучащего светлого мира; с другой стороны, смятение — переполох испуганных темных сущностей. Крупная розовая фигура прижимает к сердцу ребенка "эвритмию". Первое, что можно заметить под ребенком, — человеческая фигура, эвритмически представляющая звуки затакта T1 AOAIT: это

первое, что видели и зрители представления в Цюрихе.

В своем предисловии к книге "Эвритмия как видимая речь" Мария Штейнер пишет следующее:

"…После нескольких лет непрерывных упражнений и выступлений перед единомышленниками исполнители эвритмии представили свое искусство широкой публике. Это произвело сильное воздействие: публика разделилась на восторженных поклонников и страстных недоброжелателей. Никто не остался равнодушным. Новому искусству угрожал остракизм культурных властей; представители прессы в основном получали задания писать негативные отзывы об эвритмии, хотя они сами часто признавались, что были ее поклонниками. Многие представители других искусств были глубоко взволнованы, часто и агрессивно — ироничны. Соратники по реформаторским устремлениям чувствовали угрозу для своих хитроумных систем со стороны незнакомой, но жизнеспособной силы. Непредвзятые зрители благодарили Бога за возникновение такого чистого и благородного искусства. Дети чаще всего спрашивали, не ангелы ли это, о которых им рассказывали, и восторженные "ахи" и "охи" часто красноречиво свидетельствовали в пользу таких впечатлений. В трясине нашей современной цивилизации это искусство действовало как свет и пламя; шипели и приходили в ярость некоторые темные ночные птицы — как прошедшие через очищение вздыхали те, кто хотел вырваться из низости нашей культуры. Дух проложил себе дорогу в искусстве и действовал очищающе и оживляюще[33].

Программа для Цюриха

Это был один из самых великих и радостных дней в моей жизни — судьбоносный день. Преисполненная глубокой благодарности, я с уверенностью чувствовала, что многие люди, собравшиеся в театре, уже давно испытывают тоску по нашему новому искусству и в большей или меньшей степени ждут появления одухотворенного танца. И мне показалось, что многие из них вышли после нашего представления с чувством облегчения, радости, неся в душе надежду.

Однако пресса, как и ожидалось, высказывалась более или менее негативно. В одной газете можно было прочитать примерно следующее: "Он теперь еще стал и творцом нового искусства! Кто же? — Снова Р. Штейнер! И кто же оно (это новое искусство)? — Эвритмия!" Дело в том, что Р. Штейнер за два дня до этого представления читал в Цюрихе публичную лекцию о трехчленности социального организма, которая неприятно

затронула некоторых газетных критиков. Об этой лекции вечером перед нашим выступлением в некоторых газетах появились осуждающие статьи. Очевидно, кому — то не понравилось, что антропософы, которые раньше тихо сидели в своей дорнахской провинции, вдали от широкой общественности, вдруг решили выйти в свет. Интересно сравнить высказывания двух критиков в двух разных газетах, относящиеся к эвритмизации Аллилуйи после стихотворения Хеббеля "К Сикстинской мадонне". В одной газете было написано, что это плохо выполненное гимнастическое упражнение, в то время как критик другой газеты был глубоко тронут эвритмическим представлением Аллилуйи и воспринял его как нечто, что, как он выразился, вознесло его душу из повседневной, мирской жизни к манихейским духовным высотам.

ВВЕДЕНИЕ

Искусство движения, называемое эвритмией, которое до недавнего времени развивалось лишь в узком кругу, свою исходную точку имеет в воззрении Гете, полагавшего, что всякое искусство есть откровение законов природы, которые без подобного откровения оставались бы скрытыми. С этой мыслью связана другая, тоже гетевская. В каждом отдельном органе человека можно найти закономерное выражение общей формы человека. Каждый отдельный орган человека — это в некоторой степени человек в миниатюре, точно так же, как и, мысля в стиле Гете, лист растения — это растение в миниатюре. Эту мысль можно перевернуть и видеть в человеке выражение того, что представляет собой один из его органов. В гортани и в органах, которые связаны с ней в речи и пении, выполняются или же только намечаются движения, проявляющие себя в звуках речи или их сочетаниях, оставаясь при этом ненаблюдаемыми в обычной жизни. Не столько даже сами эти движения, сколько их импульсы должны с помощью эвритмии быть преобразованы в движения всего тела. С помощью всего человека в движении и положении тела должно стать видимым то, что в образах речевых и музыкальных звуков невидимо для нас разыгрывается в отдельной системе органов. Через движения конечностей человека открывается то, что во время речи и пения происходит в гортани и в соседних с ней органах. В движении в пространстве и в формах и движениях групп изображается то, что благодаря человеческому характеру живет в звуке музыки и речи. Тем самым с помощью этого эвритмического искусства возникло нечто такое, при создании чего властвовали импульсы, действовавшие в развитии всех художественных форм вообще. Всякий мимический и пантомимический произвол, всяческое

символическое выражение душевного через движение здесь исключено. Выражение достигается закономерной внутренней связью, как в музыке. Это есть то, откуда по сути своей произошло танцевальное искусство, но от чего оно, однако, с течением времени сильно отдалилось и к чему эвритмия призвана его снова вернуть. Но она хочет это делать в контексте современного понимания искусства, а не через подражание или восстановление старого. По своей природе эвритмическое искусство связано с музыкальным. Встречающиеся в процессе исполнения музыкальные дополнения к эвритмическому представлению сделали Л. ван дер Пальс, Макс Шуурман и Ян Стутен. То, что сейчас представлено здесь как эвритмия, — только начало. Намерения, связанные с этим искусством, будут иметь свое дальнейшее развитие. Пока же это следует воспринимать как начало пути.

Это выступление — как уже было упомянуто — открыло новый период эвритмической деятельности: публичные представления в дорнахской Столярной мастерской (с 1920 года — в Гетеануме) и ряд первых поездок с эвритмическими выступлениями по многим большим и малым городам Германии, а потом туры в Австрию, Чехословакию, Норвегию, Англию, Голландию и по различным городам Швейцарии.

Дальнейшая работа в Столярной мастерской.

Прежде чем охарактеризовать этот первый период наших эвритмических поездок, мне бы хотелось еще остановиться на том, что предшествовало 1919 году. В дружеской атмосфере Столярной мастерской происходили радостные социальные события. В Дорнахе было много членов Антропософского общества, которые по разным причинам не могли принимать участие в курсах эвритмии. Поэтому в то время для всех этих друзей — старых, молодых и совсем юных — устраивались общие уроки. Поскольку эти занятия собирали многочисленную аудиторию — приходило 40, 50, 60 человек, — уроки проходили одновременно в зрительном зале, откуда убирали стулья, и на сцене. Матери приходили с маленькими детьми, которых не могли оставить одних дома. Пока мама выполняла упражнения, кто — нибудь из присутствующих держал ребенка на руках, порой детей передавали друг другу.

С детской группой мы в то время отрабатывали эвритмизацию сказок и устраивали представления на сцене Столярной мастерской для родителей и друзей, например, "Белоснежки" и "Сапогов — скороходов". Для маленьких детей, 4–

6-летних, которые изображали гномов, семерых братьев и семерых принцесс, это было больше чем спектакль: они проливали настоящие слезы, когда Белоснежка откусывала отравленное яблоко и падала замертво. Радостное ликование сопровождало пробуждение Белоснежки Принцем; а потом спектакль переходил в игру. Дети усаживались на маленькие скамейки вокруг низкого стола, который устанавливали на сцене, чтобы отпраздновать свадьбу сказочных героев, им подавали выпечку и горячий шоколад, который готовили за сценой в "Золотом человечке" (маленькой подсобной комнате у сцены). При этом было слышно, как они громко разговаривают и распределяют между собой роли: "Я хочу быть сапожником у принцессы!" — "А я поваром у принца!" и т. д. Потом выстраивалась возглавляемая одним из героев сказки процессия, и совершался обход здания. В конце шествие двигалось в сторону столовой. Слова Белоснежки были переложены одной дамой в стихотворную форму, представление сопровождалось декламацией и музыкой, и дети чудесно эвритмизировали.

Мне бы хотелось упомянуть еще одну работу, которая велась в Столярной мастерской летом 1918 года. Рудольф и Мария Штейнер уехали из Дорнаха на несколько месяцев. Не было никаких лекций, и члены Антропософского общества, которым еще не представилась возможность достаточно долго заниматься эвритмическим искусством, выразили желание использовать это время для того, чтобы теоретически и практически — через показы на сцене — познакомиться с содержанием курса 1915 года. Это и произошло в ходе ряда мероприятий, при этом в начале каждый раз — глава за главой — говорилось о сущности аполлонической эвритмии; вслед за этим для наглядной демонстрации на доске рисовались формы, а на сцене показывались соответствующие стихотворения.

Несколько недель (июнь — июль 1918) мы занимались проблемой передачи цвета с помощью эвритмии. В курсе 1915 года Р. Штейнер рассказал, каким образом человеческая кисть в своем отношении к руке может выразить цветовую шкалу. При работе с тем или иным цветом демонстрации ряда цветовых стихотворений всегда предшествовала теоретическая часть. Прорабатывались некоторые главы из "Учения о цвете" Гете, особенно подробно — глава о чувственно — моральном воздействии цвета, а также указывалось на внесенное Р. Штейнером продолжение и углубление основной идеи гетевского учения о цвете — главным образом на основании лекции "Моральное переживание мира цвета и звука", а также докладов о Бхагавад — Гите, где описывается путь от света к тьме, который

проходит человечество относительно раскрытия духа в период Мистерии Голгофы.

Эта работа с цветом завершилась показом нескольких стихотворений о радуге.

После возвращения Рудольфа и Марии Штейнер мы показали им проработанные стихотворения, в результате чего появилось цветовое эвритмическое выступление. Среди множества стихов, над которыми мы работали, было показано и стихотворение Шиллера из "Загадки Турандот", которое начинается словами: "Нас шестеро детей чудесной пары…".

Р. Штейнер изменил первую строчку следующим образом: "Нас семеро, мы миру сестры…"

Основная идея «Учения о цвете» Гете — возникновение цветов из взаимодействия света и тьмы — смогла особенно раскрыться благодаря тому, что Р. Штейнер дополнил состав действующих лиц на сцене, добавив к семи эвритмисткам, представлявшим семь цветов, еще две фигуры: на авансцене слева — одетую во все черное "мать", а на авансцене справа — одетого во все белое "отца".

Мать эвритмизировала лишь темные гласные, отец — лишь светлые звуки в соответствующих им строчках. Между этими двумя фигурами разыгрывался подвижный танец семи сестер.

Исходная позиция девяти эвритмистов, представлявших различные цвета и гласные, в соответствии с указаниями Р. Штейнера, выглядела следующим образом:

Схема — Рисунок: СТР. ОРИГИНАЛА 148.

O — фиолетовый E — зелёный I-красный
U — индиго E — жёлтый Мать — чёрный
A — синий E — оранжовый Отец — белый

Во время генеральной репетиции Р. Штейнер попросил Миету Пайл — Валлер — у нее была роль обывателя в стихотворении Гете "Дождь и радуга", который в плохом настроении, ругаясь, философствует о бесполезности радуги — одеть его, Р. Штейнера, плащ, шляпу и галоши, и с помощью его зонтика, на фоне серых кулис, которые специально для этого повесили, прохаживаясь из стороны в сторону, эвритмизировать свою роль. На следующий день во время представления этот выход произвел сенсационный эффект. Остальные семь эвритмисток представляли радугу, каждая свой цвет, задрапированные в легкие прозрачные ткани семи цветов.

Во время этой первой стадии развития эвритмии на сцене часто разворачивались эвритмически — театральные действия,

носившие определенный характер, исчезнувший впоследствии. Например, в начале стихотворения К. Ф. Майера "Умирающая медуза" медуза должна была лежать, распластавшись на сцене; над ней на возвышении, представляющем скалу, стоял Персей, одетый в греческую тунику, с мечом в правой руке, и эвритмизировал. В ходе стихотворения медуза должна была подниматься, драматически эвритмизируя свою роль на переднем плане сцены, а в конце снова приблизиться к Персею и, медленно опускаясь, эвритмически изобразить смерть. Позднее Р. Штейнер представил новые формы для обоих героев, а также чисто эвритмические костюмы. Натуралистичный меч и привычные драматические действия на сцене в этом и других стихотворениях были упразднены. Также должен был исчезнуть использовавшийся ранее реквизит, например, цимбалы или молот в стихотворении Гете "Харон" и т. п., чтобы освободить место для эвритмии в ее чистой, подлинной форме. Натуралистическое преклонение колен, падение при изображении смерти, когда об этом повествуется в стихотворении, должно было уйти и использоваться совсем в другой связи. Например: приседание (при воспоминании как выражение переживания прошлого), на цыпочках (перенесение в будущее). Были и другие движения, выполняемые по тому же не натуралистичному принципу: при всплеске чувств — наклон или грациозное подпрыгивание, "я взираю с уважением" — приседание со сложенными устремленными вверх руками (ладони соединены).

Р. Штейнер сообщил нам, что в давние времена во время исполнения храмовых танцев участники держали в руках бутоны и веточки, и из этого появился мотив для колонн. Созданная им эвритмия не призвана повторять эти храмовые танцы в их прежней форме. Он говорил, что движение палочки вызывает просветление окружающей ауры, и что палочку можно заменить на бутон или ель; если ты берешь в руку живое (например, ветвь), это соответствует "принятию в себя ауры". В наше время, благодаря импульсу Р. Штейнер, человеческий жест стал другим, не тем, чем был прежде. Через эвритмические движения конечностей и соответствующие формы в пространстве появляются совершенно новые возможности выражения душевно — духовного. В прежние времена люди могли достичь этого только при помощи использования внешних атрибутов: например, неся бутоны, выразить настроение Марса. В планетных танцах нового времени, которые дал нам Р. Штейнер, он не рекомендует нам пользоваться внешними вспомогательными средствами. В Дорнахе мы никогда не использовали цветы — будь то настоящие или искусственные — когда в стихотворении речь шла о цветах

(кроме сцены "Положения во гроб" во второй части "Фауста", где ангелы разбрасывают розы, которые мешают Мефистофелю и его помощникам овладеть душой Фауста). Через глубокое переживание звуков, через правильное раскрытие в L, мы старались сами приблизиться к сущности цветка, в соответствии со словами Р. Штейнера: "Мы сами становимся цветком, и в какой — то мере мы цветем вместе с цветами[37].

Уже в самых первых указаниях по эвритмии Р. Штейнер выделил группу согласных "с посторонним предметом": V, B, S, T. В стихотворении, которое по своему звуковому составу соответствует этой группе согласных, можно естественным образом использовать шлейф, который в этом случае должен очень свободно лежать на платье, или другой предмет; тогда это никак не будет противоречить чисто эвритмическому. Это тонкие нюансы, которые следует различать.

В юмореске Шербарта "Жареная камбала", в которой действующими лицами являются камбала, горящая керосиновая лампа, кресло — качалка и святой Непомук, а в конце самодовольная, высокомерная камбала задевает хвостом лампу, из — за чего начинается пожар, в котором сгорает все, мы, все впятером, должны были в этот момент молниеносно упасть на пол и на мгновение замереть. При этом гас свет. Когда он через несколько секунд снова загорался, на сцене уже никого не было. Нужно было долго тренироваться, чтобы суметь упасть, а через пару секунд вскочить и исчезнуть.

Эвритмия должна была в то время пройти через этот переходный этап: "…Развитие эвритмии проходило таким образом, что, по большому счету, ее собственный характер сформировался лишь с годами, и сформировался так, как он должен был сложиться только из антропософского движения, поскольку она является предназначенным для нового времени, настоящего и ближайшего будущего искусством движения" [38]

В этом месте повествования мне бы хотелось забежать немного вперед. Большую радость нам всем принесло проживание в Дорнахе в 1921 году сорока венских детей. Дорнахские антропософы, а с ними и некоторые другие жители, взяли их к себе, так как они очень нуждались в отдыхе, я же каждый день преподавала им эвритмию. Детям очень нравилась эта работа, они очень старались, и спустя шесть недель, перед их отъездом в Вену, удалось устроить с ними небольшое выступление на сцене Столярной мастерской. При этом присутствовали некоторые педагоги, приехавшие в Дорнах. Из всей детской группы только две девочки не захотели принять участие в работе; я спросила их, почему уже после первого урока они остались в стороне. Они

ответили, что им не понравилось. На мой вопрос, что же им нравится, они сказали: кино, и гордо рассказали, что их отец — владелец кинотеатра, и свое свободное время они постоянно проводят в зрительном зале. Эти два ребенка отличались от других вялым, неподвижным взглядом и вообще сильной инертностью.

С самого начала Р. Штейнер с большим интересом следил за эвритмической работой с детьми. Уже зимой 1915 года — эвритмический зал еще только строился — он предложил свою столовую и гостиную для проведения детских уроков эвритмии, добавив при этом, что мы можем приходить в любое время, только нам нужно предупредить его за день до этого, чтобы было время вынести мебель и подготовить комнату. Когда я выразила опасение, что дети будут мешать ему своим шумом, он с сияющей улыбкой ответил: "Нет, напротив". В конце занятия он иногда спускался вниз, чтобы посмотреть на занимавшихся эвритмией детей, шутил и беседовал с ними. Однажды он сказал 5-летнему мальчику, который сам ничего не делал и мешал другим: «Ганси, ты не вписываешься в картину». На мой вопрос, что я должна делать, чтобы он перестал быть нарушителем порядка, Р. Штейнер сказал, что мальчик во время своего кажущегося бездействия незаметно наблюдает за моими движениями и, возможно, очень скоро сам решит принимать во всем участие. Так и случилось. Уже на следующем занятии Ганси послушно "вписался в картину" и, к большому удивлению других детей, безукоризненно и с торжествующим видом выполнял трехчастный шаг, гласные, отбивал такт ритмов и т. д. С тех пор он всей душой, усердно участвовал в занятиях. Донархская детская группа также выезжала в другие швейцарские города с эвритмическими представлениями. На них Р. Штейнер произносил вступительные слова о педагогическом и художественном элементе в эвритмии. В одной из дорнахских лекций он указал на то, что в эвритмии ребенок совершает движения, позволяющие божественно — духовной сущности работать над растущим человеком, и это по — настоящему готовит детей к жизни.

Иногда Р. Штейнер приходил в Столярную мастерскую, неся на руках какого — нибудь маленького ребенка, которого он «похитил» у мамы. Ребенок доверчиво разглядывал все и всех вокруг под полным любви взглядом Р. Штейнера.

Наша работа в Столярной мастерской с Рудольфом и Марией Штейнер — это нечто исключительное, неповторимое и, как мне кажется, нечто, что нельзя выразить ни устно, ни письменно.

Наши репетиции проходили в атмосфере душевной

проникновенности и чудесной, в каком — то смысле детской праздничности. Большая часть сведенных туда судьбой эвритмистов были тогда в возрасте между двадцатью и тридцатью годами, некоторым не было еще и двадцати, и только самым старшим было немного за тридцать. Так что это было художественное сообщество довольно молодых людей. Но все же не это обстоятельство было причиной той вышеупомянутой душевно — духовной атмосферы; она была связана с особым складом личности обоих руководителей эвритмической работы. Как уже говорилось (см. доклад Р. Штейнера в Бергене в 1913 г.), эвритмия является действенным средством для раскрытия в себе сил, которые остались у человека со времен раннего детства, когда он учился ходить, и которые обычно остаются после без внимания. Эвритмия — это путь, помогающий с помощью развития этих сил обрести способность проникать непосредственно в область духа, где человек живет между смертью и новым рождением. Об этих силах Р. Штейнер говорит, что они самые невинные из всех, имеющихся в человеческой природе. "Это и есть то, что делает взгляд ребенка таким волшебным". Его аура окружена чем — то бесконечно большим и исполненным мудростью. Здесь заключен в то же время и смысл евангельских слов: "Если не будете как дети, не сможете войти в Царство Небесное".

В преклонном возрасте эта детскость присуща лишь немногим людям. Среди них — персонаж из драмы — мистерии Р. Штейнера, Мария. На робкий вопрос, который она задает своему духовному наставнику Бенедикту о загадочности своей судьбы, она получает мудрый, все поясняющий ответ:

Как плод созревший многих жизней
В земную жизнь душа вступает,
Настроенная так.
И детская ее невинность —
Лишь цвет ее, не корень.
Избрать я мог такую только душу
В посредники тому,
Кто, богом будучи, стремился
Творить среди людей.

О тайне молодости в преклонном возрасте Р. Штейнер говорит в лекциях "Силы омоложения в человеческой природе[39]. Эта тайна омоложения состоит в том, чтобы мудрость головы стала глубже благодаря жизни сердца, была преобразована через струящееся через всего человека тепло сердца, или любовь. Это омолаживающее преобразование может осуществить в себе тот человек, который через всю жизнь смог сохранить в себе

внутреннюю живость, душевную подвижность. "Это как раз задача будущего, чтобы знание головы постепенно преобразовывалось в знание сердца… Сердце смотрит на голову, и сердце видит в голове отпечаток всего звездного неба. Но голова тоже будет вглядываться в сердце и найдет в сердце тайны человека, будет учиться через сердце проникать в подлинную сущность человека".

Сила для выполнения этой будущей задачи содержится в словах Бенедикта, указывающих Иоанну Томазию путь в сферу духа (картина 3 "Врат посвящения"). Как уже говорилось, эти слова (Р. Штейнер по этому случаю дал им название "Слова к духу и любви") стали первым номером программы премьерного представления в Цюрихе в 1919 году:

Сияет света творческая сущность
В прострасства далях,
Бытием наполняя мир.
Любви благословленье греет
Времен теченье,
Со всех миров сзывая откровенья.
Посланцы духа обручают
Живую сущность света
С душевным откровеньем.
И, коль соединиться с ними
Способен челвек,
Он оживет в высотах духа.

Тайна того волшебного, чудотворного, в атмосфере которого в те годы шла работа над эвритмией, заключена в ощущении как бы дыхания весны далекого будущего, которое коснулось нас благодаря двум людям, носителям духовной субстанции, пребывавшими с нами как образец этого светлого будущего.

В первые годы, когда в Эльзасе почти беспрерывно звучал грохот пушек и с мест сражений приходили потрясающие душу известия, благодаря этому свету, излучающему духовное послание Р. Штейнера, в наших душах укрепилось смелое, активное настроение и решение преодолеть во внутренней борьбе — сначала в самих себе — все то, что ведет к упадку, к болезни.

Дорнахские дети, переживавшие в своих восприимчивых сердцах страдания человечества, тоже просили меня сделать с ними "что — нибудь по — настоящему грустное" во время эвритмических занятий. Я выполнила эту просьбу, подобрав для них стихотворения, выражавшие великую, оправданную боль в сочетании с душевным мужеством и энергией.

В зале Столярной мастерской на маленьком, низком подиуме

стояли два кресла для Рудольфа и Марии Штейнер. Иногда между ними можно было увидеть собаку Изабеллы де Яагер по имени Пшулек, которая повсюду сопровождала Р. Штейнера. Пшулек, по — своему принимал участие во всем происходившем: вилял хвостом и радостно скулил, когда Рудольф или Мария Штейнер смеялись во время наших юмористических номеров или по какому — то другому поводу.

Р. Штейнер всегда приносил нам новые формы для стихотворений и музыкальных номеров, говорил о характере движений в различных стихах, давал "пикантные" указания для юморесок. Эти формы, в которых разнообразные линии, все более индивидуальные и дифференцированные пути сливались в прекрасное, гармоничное целое, сами по себе представляли настоящее, совершенное произведение искусства. Хочется снова и снова разглядывать бесчисленные листы с этими прекрасными, тонко прорисованными линиями, вышедшими из — под руки Р. Штейнера. Однажды Р. Штейнер сказал нам, принеся несколько форм для стихотворений, что нарисованное им мы должны также дополнить аполлоническими формами, чтобы добиться совершенства.

Наши музыканты — Леопольд ван дер Пальс, Ян Стутен, Макс Шуурман — сочинили разнообразные, интересные, очень оригинальные композиции для затактов и послетактов многих стихотворений, которые мы выполняли в соответствии с полученными от Р. Штейнера формами.

Эта работа приводила к возникновению уникального морально — социального импульса. Об этом трудно говорить, потому что многое здесь нельзя описать словами — то, что невидимым и неслышным образом происходило между душами людей, участвовавших в этой работе. Рудольф и Мария Штейнер содействовали не только развитию наших творческих способностей, но и в самом широком и глубоком смысле работали над ростом настоящей человечности во всех нас. Часто Р. Штейнер совершал обходы рабочих помещений, расположенных за кулисами, разговаривал с сотрудниками, которых публика обычно не видит, — они усердно шили, штопали, выбивали пыль, мыли полы и т. п. — и подбадривал их. В лекциях, прочитанных Р. Штейнером в 1916 году о "Карме профессии[40], он говорил об исключительном значении и особой духовности материальной работы, которые в настоящее время еще не открылись сознанию человека, но именно она подготавливает далекое будущее Земли. При этом в душах людей, занимающихся физическим трудом — за кулисами и в разных других областях, — появилось радостное ощущение высокой

ценности так называемой "грубой работы". После этого доклада их лица светились. Я часто вспоминала тот день, когда через несколько лет мне пришлось помимо эвритмической работы и чтения антропософских лекций выполнять всю эту "грубую работу" в здании школы Р. Штейнера в Париже, так как у нас не было средств, чтобы нанимать уборщицу.

Как — то раз после представления сцены из "Фауста" Р. Штейнер поблагодарил всех выступавших и указал на их успехи, при этом он добавил, что такую же благодарность он выражает и всем тем, кто незаметно для публики внес свой вклад в то, чтобы выступление состоялось. Я помню, как однажды Р. Штейнер сказал эвритмистке, которая грустно стояла за сценой у висящей на стене программы: "Вас сегодня нет в программе — ни в одном номере!" Эвритмистка сразу же повеселела и во время всего представления с большим удовольствием помогала выступавшим эвритмисткам переодевать платья и шлейфы между номерами.

В одном из разговоров Р. Штейнер сказал мне — но не в отношении эвритмии — примерно следующее: человеку должно быть совершенно безразлично, случится ли то или иное событие через него или через другого. Главное, чтобы это произошло.

Во время репетиций в Столярной мастерской Мария Штейнер иногда внимательно оглядывалась по сторонам и спрашивала: кто сидит там сзади? И неожиданно для этого человека и для других эвритмистов давала ему одну из важнейших ролей в новом стихотворении, которое мы ей представляли. Она заставляла нас преодолевать трудности и радовалась, когда нам это удавалось. Порой она бывала по — настоящему строгой, Р. Штейнер тоже. Но мы чувствовали, что в основе этой строгости была большая любовь и желание нам помочь. Молодое поколение не должно думать, что у нас была легкая и комфортная жизнь. Мы должны были изо всех сил работать, бороться, иногда почти отчаиваться. Взору Рудольфа и Марии Штейнер, которые все замечали, представал сразу весь итог проделанной работы, усилий, а также все настроения и мысли, жившие в каждом из нас, когда мы показывали на сцене ту или иную свою работу.

Иногда случалось так, что я могла репетировать свои эвритмические роли только после окончания рабочего дня, то есть после 10 часов вечера, когда Столярная мастерская должна была закрываться. Р. Штейнер разрешил мне заниматься до 11 часов вечера, а если необходимо, и еще дольше. Он сказал сторожу, чтобы тот пропускал меня в такое позднее время. Весь день был занят преподаванием эвритмии, репетициями к представлениям, отработкой больших групповых номеров. При этом работа шла в невероятно быстром темпе. Другие

эвритмистки, а также работавшие за кулисами художники, особенно отвечавшие за костюмерный фонд Элрам, а после — с 1920 года — Луиза Клейсон и закупавшая все необходимое для нашей деятельности Кэте Митчер, работали с утра до вечера. Однажды Р. Штейнер сказал примерно следующее: только тогда день прожит правильно, когда вечером человек еле стоит на ногах, нет сил дойти до кровати, и он, как мешок, падает на пол… В то время эвритмия была еще чуть ли не единственным сценическим искусством в Гетеануме: еще не было актерской труппы, не было вечеров рецитации и праздников с выступлением хора и музыкой; еще не было и концертов. Обычно два раза в неделю и на всех праздничных мероприятиях мы показывали эвритмию или те сцены из «Фауста», в которых эвритмии отведена особенно большая роль. Исключение составляли несколько сцен без эвритмии.

Однажды во время репетиции Р. Штейнер был недоволен нашим показом гласных и сказал, что мы должны делать их так, чтобы, например, при звуке I мы сами, а также все зрители действительно почувствовали бы тепло, иначе это просто сигнал; при выполнении других гласных тоже нужно испытывать соответствующее сильное переживание и передавать его зрителям. Я спросила о переживании, связанном со звуком О, на что Рудольф Штейнер ответил: при О должно прийти ощущение, что становишься слабым.

Гласные, новое группирование, соотношение с планетами

3 января 1918 года Р. Штейнер дал мне листок, на котором записал гласные в их отношении к планетам:

Сатурн — U Сатурн — A Луна-I-Ei
Юпитер — O Юпитер — E Солнце-I-Au
Марс-I Марс-I
Венера — E Венера — O
Меркурий — A Меркурий — U

При прохождении через круг зодиака планеты меняют свои гласные. К сожалению, нет текстов, чтобы эвритмически это проработать. Их мог создать только — как в случае с теми космическими текстами, которые он сам написал и рецитировал для танца Солнца, Земли и Луны. Чудесным и неповторимым был этот трехчастный текст, каждая его часть сильно отличалась от других по своему звуковому строю.

Но одной жизни недостаточно, чтобы осуществить все задачи.

На этот раз могла быть проведена только первая подготовительная работа — в надежде, что в следующей, во второй или третьей жизни это начало будет доведено до определенной зрелости. Этому должно предшествовать продолжающееся многие годы интенсивное изучение духовной науки, пронизывание себя ее всеобъемлющей мудростью, пока не появится способность двигаться в духе со странствующими звездами в их прохождении по зодиаку, изменяться изо дня в день, из часа в час, соединившись с Движением планетного бытия», как это отражено в 4 звездных изречениях» Р. Штейнера.

Я еще вернусь к описанию своей работы над этими указаниями Р. Штейнера. (Мировые часы. Дома ночи и дня и другое). Я не так далеко продвинулась, хотя и чувствую в себе сильную связь с этим, и в моем сознании живет долг стараться постоянно проникнуть дальше.

В это же время (4–13 января 1918 года) Р. Штейнер читал лекции, вышедшие под названием «Древние мифы и их значение».

В четвертой лекции, как мне кажется, тоже решается проблема взаимосвязи звуков и планет и родства планет со знаками зодиака. На основании этих лекций и полученных от Р. Штейнера рисунков я углубилась в эти взаимосвязи и впоследствии при помощи доктора Иоахима Шульца попыталась проработать их — свои наработки я представляю здесь в разделе «Мировые часы» — они призваны обратить внимание на проблему и побудить к дальнейшей работе над этой темой. Позднее — в курсе по речевой эвритмии в 1924 году — мы получали от Р. Штейнера другие соотношения гласных и планет.[42]

Согласные в круге зодиака

Приведенный ниже рисунок — это согласные, распределенные по созвездиям, с пометками Р. Штейнера Об Овне (W) и Тельце (A) написано его рукой: Это полусогласные, вокальные согласные».

На мой вопрос Р. Штейнер предоставил мне следующие соответствия:

A — R, T — D, B — P, Z — S, Sch, V — F

Я спросила, как нужно эвритмически делать C (Весы). “Делайте его, как Z, — сказал он, — но с другим импульсом. И добавил ещё следующее: когда Весы присоединились к другим знакам зодиака — это последнее из созвездий — все согласные были уже распределены, поэтому для обозначения появившихся Весов был взят звук расположенного рядом созвездия — Скорпиона — Z.

СХЕМА — РИСУНОК: СТР. ОРИГИНАЛА 163.

Первые указания о распределении согласных по 12 знакам зодиака Рудольф Штейнер сделал еще в 1915 году.

Я уже упоминала об опасности того, что эвритмия переродится в "сигнализирование", и приводила советы Р. Штейнера, как воспрепятствовать этому. Р. Штейнер ожидал от всех антропософов, что они будут прорабатывать все данное в его лекциях и трудах так, чтобы это стало внутренним переживанием. Вся душа должна проникнуться тем, что хочет духовная наука.

Я вот уже на протяжении пятидесяти лет пытаюсь делать это в отношении эвритмии. Особенно настойчиво я занималась вопросом соотношения звуков и звезд. Как раз в этом случае мне стало ясно, что помимо работы над собственно эвритмическим движением, которая должна быть хлебом насущным — эвритмиста ("Испытывай себя, ученик, упражняйся с усердием"), обязательным является изучение трудов Р. Штейнера, особенно его лекций, в которых данная проблема рассматривается с разных точек зрения.

В различных лекциях Р. Штейнер подчеркивает, что у человека 12 органов чувств. Человек — это микрокосмос, отображающий макрокосмос: "Двенадцать созвездий, через которые пролегает путь Солнца в течение года, во внешнем мире, в макрокосмосе — двенадцать органов чувств, в которых и живет Я человека здесь на физическом плане… Как бы в окружении этих двенадцати органов чувств протекает вся наша душевная жизнь, так же как Солнце движется в окружении двенадцати созвездий". (В "Двенадцати органов чувств человека[43] в примечаниях даются ссылки на некоторые другие лекции). Особенно важен цикл "Духовные иерархии и их отражение в физическом мире" 44, где в четвертом докладе он говорит о первоначальном значении зодиака. В восьмом докладе читаем: "На самом деле, это спроецированный в мировое пространство человек, который дал названия для обозначения различных частей зодиакального круга. Иногда непросто в многократно искаженных названиях разглядеть первоначальный замысел… Название часто не может быть передано напрямую, часто нужно вернуться к первоначальному смыслу, чтобы обрести ясность… "

Особенно важно здесь учитывать то, что приведено далее.

"Двенадцать настроений"45

Для меня это самое серьезное обязательство: превратить это сочинение Р. Штейнера, предназначавшееся сначала для эвритмических представлений, в ежедневное эвритмическое

упражнение и медитативно работать с ним. Упустить такое было бы непростительно.

В композиции этого поэтического произведения действуют те же законы, что и во Вселенной. Поэтому они могут связать человека с великими сверхчувственными законами Космоса.

Предваряя первое представление в 1915 году (с танцем планет), Р. Штейнер говорил о "подвижно — спокойном" характере Вселенной, о двенадцати элементах в виде знаков зодиака и о семи элементах в виде последовательности планет: "Вы видите, как во время представления фигуры передают вам спокойствие зодиакальных созвездий по отношению к подвижности планетарного бытия…".

В "Двенадцати настроениях" нам предстает следующая последовательность семи строчек:

1. Строка Солнце Au позже Au
2. Строка Венера E позже A
3. Строка Меркурия A позже J
4. Строка Марса I позже E
5. Строка Юпитера O позже O
6. Строка Сатурна U позже U
7. Строка Луны Ei позже E

Я также рекомендую обратиться к вступительным словам Марии Штейнер к "Изречениям истины" Р. Штейнера [46]

Появление на сцене и уход со сцены происходят следующим образом:

Выход Уход
1. Луна 7.
2. Сатурн с Овном и Весами 6.
3. Юпитер с Тельцом и Девой 5
4. Марс с Близнецами и Львом 4
5. Солнце с Раком и Козерогом 3
6. Венера с Рыбами и Скорпионом 2
7. Меркурий с Водолеем и Стрельцом 1.

В лекции "Чувство истины» от 11 июля 1916 года[47] Р. Штейнер также говорит, что это сочинение является попыткой передать в поэтической форме воспринятое из тайн Вселенной, то, что звучит в законах космоса: "Что происходит там, вовне, в космосе, в известной степени в гармонии сфер, — происходит так, как выражено в двенадцати семистрочных строфах…" Правильная проработка этого произведения, особенно с помощью

эвритмии, должна привести к идеалу, представленному Р. Штейнер в упомянутом обращении: "Собственно идеал заключается в том, что когда вас будят ото сна и читают вам строчку "В становлении пребывает творение" — вы должны сказать: "Ну да, МАРС в СКОРПИОНЕ!" и т. д…" Здесь сделана попытка настоящим внутренним усилием охватить то, что происходило в космосе при творении нашей Солнечной системы. Мы пытаемся действительно вжиться в это, в настроение, в действие, проникнуть во все. И можно сказать: то, что разворачивалось перед вашим взором, дает возможность приобрести подвижность и подвижные представления о том, что можно обозначить так: "Слово струится по миру и застывает в формировании мира".

Неоправданное сокращение количества звуков

Как уже неоднократно говорилось, эвритмия должна быть "видимой речью". Прежде чем перейти к дальнейшим комментариям, хочется привести цитату из того же обращения Р. Штейнера:

"Постепенно придет понимание того, что произносимое слово играет лишь вспомогательную роль во всем представлении. Мало — помалу станет понятно, что когда движение производится во всей его полноте, можно прочитать то, что сказано, из движения, так же как если бы перед нами были буквы и мы могли бы из них составить смысл. Ничего другого не нужно — только научиться читать, тогда со временем, когда будет развита вся система, можно будет читать то, что предлагается в представлении. Но можно будет читать не только буквы, не только звуки, но и смысл".

Как же получается, что эвритмисты все больше сокращают число эвритмизируемых звуков? Этот вопрос мне часто приходится себе задавать, потому что уже многие годы я не представляю эвритмию на сцене, как раньше, а сижу в зрительном зале во время эвритмических выступлений. Ведь Р. Штейнер говорил, что эвритмия — это "видимая речь". Как любой язык, на котором говорят, она тоже должна иметь развитую систему гласных и согласных. Раньше это было для всех нас само собой разумеющимся, и мы прилагали много усилий, чтобы осуществить это.

Когда я задала этот вопрос некоторым эвритмисткам, я услышала мнение о том, что это следующая ступень развития эвритмического искусства: в обобщенном эвритмическом жесте содержится все, так что физическая видимость отдельных

звуковых элементов больше не является необходимой; важно не физическое, а эфирное.

Для меня было и остается истиной, что Р. Штейнер использовал выражение "видимая речь" в том смысле, что эвритмия должна делать речь видимой для физического зрения зрителей, так же как рецитация или декламация, сопровождающая эвритмические выступления или звучащая независимо от них, как правило, слышна для физического слуха присутствующих. Но если точно записать то, что иногда показывается на сцене во время эвритмических представлений, — те немногие эвритмизируемые звуки, — тогда получится нечто, напоминающее сокращенные обозначения, которые некоторое время назад стали появляться у высокоцивилизованных народов.

Ограничения необходимы в случаях, когда эвритмия сопровождает монолог, диалог и т. п., который ведут актеры на сцене. Например, мы получили от Р. Штейнера следующие указания для эвритмического сопровождения монолога Фауста "Опять ты, жизнь, живой струёю льешься…" из сцены Ариэля: хор (эльфы) должны были делать лишь отдельные звуки (особенно в первой части монолога), а именно, только один звук на каждые две строчки:

Опять ты, жизнь, живой струёю льешься,
Приветствуешь вновь утро золотое! — во время этих строк медленно проделывать L,

Земля, ты вечно дивной остаешься;
И в эту ночь ты в сладостном покое
Дышала. — медленно проделывать E и потом раскрыть его.

Все целиком должно было производить впечатление медленного дыхания, не нужно было отвлекать внимание публики от говорящего Фауста, который сопровождал свою речь немногими выразительными жестами. Незабываемой для всех тех, кому посчастливилось это видеть, останется манера, в которой Р. Штейнер сам во время одной из репетиций произносил слова Фауста, сопровождая их жестами.

Представление гласных и согласных без размахивания руками и суетливости

Когда в 1915 году Элизабет Доллфус (впоследствии госпожа Бауман), одна из первых эвритмисток, показывала Р. Штейнеру стихотворения, над которыми она эвритмически работала, он заявил, что она делает слишком мало звуков, и сказал, что

помимо всех гласных нужно эвритмизировать согласные — все согласные. На ее замечание, что это будет выглядеть как суетливое размахивание руками, Р. Штейнер возразил: это ни в коем случае не должно быть так, для этого нужно много заниматься.

Однако, суета и размахивание руками будут неизбежны, если эвритмист будет одинаково относиться ко всем гласным и согласным в составе слов на протяжении всего текста, не учитывая ценность, роль каждого отдельного звука в общем контексте. Естественно, при эвритмизировании, как и при нормальной речи или чтении взрослого человека, недопустимо прибегать к замедлению речи. С помощью больших или маленьких, медленных или быстрых эвритмических жестов звуки должны безмолвно произноситься, каждый по — своему, в зависимости от своего значения и особой роли в слове и в словосочетании — так же, как во время декламирования или рецитации. Иначе эвритмия не будет настоящей видимой речью.

Быстрый темп (особенно в отношении текстов, где речь идет о маленьких, изящных штучках, о чем — то проносящемся мимо и т. д.) можно выразить маленькими движениями кистей рук или едва заметными, полными фантазии, но не произвольными, движениями пальцев.

Указания относительно пальцев

Я хочу упомянуть еще лишь об одном. В то время Р. Штейнер обращал наше внимание на то, что нужно очень осторожно относиться к движениям пальцев. Нужно выполнять лишь те движения, которые полностью находятся под контролем сознания. Вот одно положение пальцев, данное Р. Штейнером: "возвещение — правая рука вверху в жесте I, направлена немного вперед, пальцы открыты в А между 3-м и 4-м. Я должна была выполнять этот жест при словах из Евангелия от Луки (2-я глава, стих 10): "Не бойтесь; я возвещаю вам великую радость…", и, стоя на сцене, сама произносить текст. Ангелы вокруг меня — маленькие дети — эвритмизировали слова.

1919:В турне

Теперь я перехожу к описанию начавшегося в 1919 году нового этапа в жизни эвритмии: публичным выступлениям. В первые годы Р. Штейнер принимал участие в эвритмических турне. Перед каждым представлением, стоя на сцене перед занавесом, он читал короткую вводную лекцию, знакомившую публику с источником, художественными средствами и целью эвритмии. На протяжении всей программы Мария Штейнер рецитировала из ложи на авансцене. Публика встречала нас по — разному. В городах, не подверженных влиянию целенаправленной обработки, почти всегда нам оказывали теплый прием и проявляли интерес к эвритмии, наше искусство воспринималось с открытым сердцем и вызывало восхищение. Но случалось и так, что из города в город нас преследовали газетные критики определенного склада или нанятые нашими противниками группы скандалистов (которых, казалось, предвосхитил Кристиан Моргенштерн в своей юмореске "Свистки" и "нервные дамы", которые симулировали во время представления истерический смех и конвульсии. Одна из самых сильных, хорошо подготовленных атак была организована против нас в городском театре Франкфурта. Некие подозрительные личности распространяли у входа и в залах театра листовки, призывающие зрителей принять участие в протесте против представления. Работники сцены, которые здесь, как и везде, были на нашей стороне, предупредили нас о готовящемся грандиозном скандале, и показали нам потайные двери и выходы. Они считали, что нам угрожает опасность и нас могут побить, если представление будет сорвано или если даже мы доведем его до конца, а потом покажемся у центрального входа. Первая часть представления проходила в атмосфере зловещего молчания, никто не решался каким бы ни было образом продемонстрировать одобрение; немногочисленные члены Антропософского общества, находившиеся в зале, тоже не осмеливались на это. То было затишье перед надвигающейся бурей. Она разразилась во второй части: зал наполнился свистом, хохотом, истерическими стонами. Время от времени поднимался такой ужасный шум, что Мария Штейнер не могла рецитировать. Она передала нам, что нужно быть непоколебимыми, выдержать это и довести представление до конца. Каждый раз, когда зрители до определенной степени успокаивались, Мария Штейнер произносила название следующего стихотворения сильным, звенящим голосом.

Мы снова появлялись на сцене и эвритмизировали один за

другим наши номера с совершенно особым, все усиливающимся вдохновением. Я часто с радостью вспоминаю, с каким энтузиазмом я исполняла роль скачущего по миру поэта, которого преследует злая, лающая собачонка, стремящаяся разорвать на куски его одежду, но который смело продолжает свое путешествие. При этом Мария Штейнер необычайно бодро рецитировала стихотворение "Ворчун" ("Шавки") Гете. Тогда публика даже на несколько минут притихла, с любопытством наблюдая за развитием ситуации, которую Гете изобразил еще несколько веков назад и которая была так похожа на происходящее. В конце стихотворения и во время безмолвного послетакта зал зашумел еще сильнее. Но теперь уже можно было различить все нарастающие одобрительные аплодисменты и выкрики "Браво!" В конце концов, дошло до того, что в зрительном зале началось противостояние двух партий: наших противников и наших сторонников, и вскоре выяснилось, что вторая партия сильнее. Группу свистящих господ и "нервных дам" выдворили из зала. Выступление продолжалось почти без помех, и даже под аплодисменты публики, к большому удовольствию симпатизирующих нам зрителей и собравшихся за кулисами работников сцены. Несмотря на успех, нас все же вывели через черный ход, который вел в темные переулки за театром. Мария Штейнер, которая так героически вынесла этот напор, после последнего номера, вызвавшего бурные аплодисменты, вышла к нам на сцену. Она была оживлена и радостно взволнованна, мы же гордились ею и самими собой, радуясь, что вместе с ней выиграли эту битву.

В тот день я поздно добралась до дома. Я жила тогда в семье, которая, вообще — то, отрицательно относилась к антропософскому движению. Пару минут я стояла у двери в нерешительности: можно ли позвонить или лучше провести ночь в гостинице. Мои хозяева не хотели идти на наше представление, но в последний момент они сообщили мне, что все — таки заказали ложу для всей семьи. Теперь же, после всего случившегося, я не знала, как они меня примут. Все же я решила позвонить. Дверь открылась. Глава семьи встретил меня с радостным видом и с восторгом воскликнул: "Да это же и впрямь героини! Вы слышали, что наша ложа первой стала кричать "Браво!" и этим подала сигнал сопротивления бессовестным заговорщикам". Если все нападки на антропософию похожи на то, что мы видели сегодня, тогда мы меняем свое мнение и становимся отныне друзьями антропософского движения. Какое прекрасное и благородное искусство! Какое героическое поведение Марии Штейнер и эвритмисток!

Впоследствии я узнала, что эта семья начала изучать антропософскую духовную науку и посещать лекции. Так наши враги просчитались, их действия не повредили, а, наоборот, способствовали успеху антропософии. Несмотря на случившееся, любезная группа крикунов и пр. сопровождала нас в наших поездках на протяжении еще некоторого времени.

Помимо трудностей подобного рода нам приходилось преодолевать и многое другое. Во время пребывания в Восточной Германии, в тот день, когда после выступления в Бреслау мы должны были отправиться в Прагу, началась забастовка железнодорожников. Ночью на германо — чешской границе, в лесу, нас высадили из поезда, и нам пришлось в снегопад, со всем своим багажом пробираться до ближайшей деревни. Впереди шел железнодорожник, его фонарь едва освещал узкую тропинку. На двух постоялых дворах все комнаты были уже заняты, местные жители уже давно спали. В последней деревенской гостинице еще праздновали Масленицу. Хозяин провел нас в дом и показал большую комнату. При слабом свете его свечи мы увидели несколько узких кроватей, старый диван и пару стульев вокруг стола посередине комнаты. Трое из нас получили по маленькой кровати. Остальным пришлось располагаться по двое. Леопольд ван дер Пальс получил место на старом, разваливающемся диване, Ян Стутен, закутавшись в шубу, забрался на кровать. Луиза Клейсон, которая принимала участие во всех наших поездках, была сильно простужена, у нее была высокая температура. Ей тоже выделили отдельную кровать. Мы натянули теплые платки на голову — комната не была натоплена, а на улице — 24 градуса мороза, и старались заснуть. Но мыши подняли ужасный шум, к тому же пару раз эвритмистки падали с узкой кровати. Тогда кто — то зажег свечу, и все эти причудливые закутанные головы, на которых можно было различить только глаза, приподнялись, чтобы рассмотреть происходящее. Рано утром пришло известие, что через полчаса будет поезд на Прагу. Мы вскочили и в слабом свете утренних сумерек смогли рассмотреть приютившую нас комнату: вокруг было очень грязно, на постельном белье — следы рук и ног. Хозяин объяснил, что перед этим здесь ночевало много солдат, и с тех пор комнату еще не убирали! Мы успели на поезд и вовремя прибыли в Прагу.

А машина графини Йоханны фон Кайзерлинк, в которой ехали Мария Штейнер и Миета Пайл — Валлер, застряла в снегу, и им пришлось покинуть ее. К счастью, мимо проходил сын булочника с пустыми санками; он разрешил Марии Штейнер сесть в них и катил ее до ближайшей деревни, при этом ее ноги всю дорогу волочились по снегу. В деревне она заплатила за

самое простое транспортное средство, на котором дамы добрались до ближайшей станции, где остались ждать поезда.

В этом же турне нам встретилось еще немало препятствий, и мы были рады наконец вернуться в Дорнах. Некоторые из нас к тому времени были сильно простужены. За этот первый период поездок мы испытали много значимых и примечательных переживаний. В рамках этой книги обо всем рассказать невозможно. Скажу лишь, что эти особые впечатления придавали нам силы. Как мы, так и члены Общества в разных городах, которые помогали в организации наших выступлений, стали за это время активнее и сознательнее. Несколько раз мы замечали, что в городах, где должны были состояться эвритмические представления, члены Общества начинали критиковать запланированную программу выступления и выражать свое неудовольствие, заявляя, что нужно было посоветоваться с ними, людьми, знающими свой город, — только в таком случае представление могло достичь своей цели. Во время и после генеральной репетиции они часто с большой долей уверенности предсказывали провал программы. Мария Штейнер переносила эти настроения с невероятным терпением, проявляя при этом удивительное спокойствие. Затем начиналось представление: публика глубоко переживала все происходящее на сцене, временами демонстрируя неожиданно бурный восторг. Успех нельзя было отрицать, и пессимистам приходилось с удивлением и смущением брать свои слова обратно — для них это было хорошей возможностью проверить зрелость своих суждений.

Тяжелее всего приходилось Марии Штейнер, когда Р. Штейнер не мог принимать участия в наших поездках. В упомянутом турне по Германии его тоже не было в составе группы. Это дало нам возможность еще лучше узнать Марию Штейнер, она открылась нам как неустрашимая личность, наполненная душевным величием во всех жизненных ситуациях, хорошо понимающая человеческую природу, полная терпения и великодушного отношения к человеческим слабостям. Все существо Марии Штейнер излучало глубокую серьезность в сочетании с юмором и живительным весельем. Она была для нас образцом правильного поведения по отношению к подаркам и ударам судьбы и безустанного самопожертвования в служении духовному.

Приведу пример ее душевного склада. Однажды после эвритмического представления кто — то из публики как одержимый устремился в ложу, где находилась Мария Штейнер. Он ужасно ругался и угрожающе кричал: он не потерпит такого анти — искусства, он заплатил деньги не для того, чтобы

смотреть на такое отвратительное зрелище. Мария Штейнер спокойно выслушала его и ответила примерно следующее: она хорошо понимает его недовольство, ведь эвритмия так непохожа ни на что из того, что публика может сегодня наблюдать в области танцевального искусства; но зрители привыкнут к эвритмии. Ее спокойная речь обезоружила буйного зрителя, и он, не проронив ни слова, покинул ложу. Оказалось, что это был безработный актер из Зальцбурга. Рецитация Марии Штейнер, сопровождавшая эвритмические представления, также критиковалась и подвергалась всяческим нападкам не только в прессе и в оценках большинства современников, но и среди членов Антропософского общества. Кстати, здесь тоже исключения подтверждали правило: огромная, уникальная работа Марии Штейнер, которая ознаменовала собой начало совершенно новой эпохи в искусстве речи, была понята и восторженно воспринята специалистами в области этого искусства, пусть даже их было меньшинство. Но те, кто признавал и высоко ценил эту работу, не могли опубликовать свои отзывы в прессе: при подаче своих рецензий они должны были ответить на вопрос: "за" или "против". Те, кто писал "за", получали отказ, им говорили, что в печать берут только рецензии тех, кто "против".

Такова судьба каждого носителя нового, великого импульса, особенно в духовной сфере, — ему уготован тернистый путь и дорога мученика.

Однажды нам даже пообещали блистательные отзывы и другие лавры при условии, что мы не будем упоминать имена Рудольфа и Марии Штейнер в связи с эвритмическим искусством, заменив их на какие — нибудь другие. Это тоже относилось к методам противников духовной науки Р. Штейнера. Еще в 1919 году после представления в Цюрихе я и другие эвритмистки почувствовали, что будет правильнее не писать в афише и программе выступления наши имена, о чем мы и попросили Марию Штейнер. С тех пор наша эвритмическая группа стала анонимной.

За время этих поездок мы лучше узнали многих членов Общества, которые заботились о нас, устраивали дружеские встречи и показывали нам городские достопримечательности. Они проявляли трогательную заботу, разделяя с нами свою зачастую скромную трапезу: это было послевоенное время, период материального кризиса, когда повсюду царили нужда и лишения. Так люди соединялись узами дружбы. В результате этих поездок во многих городах было начато преподавание эвритмии.

1919–1924: Работа в Здании, Мария Штейнер, эвритмические фигуры. "Дом речи"

Уже в первые годы нашей работы в Столярной мастерской на рампе сцены были установлены разноцветные электрические лампочки, и Рудольф Штейнер начал, в связи с эвритмией, развивать искусство освещения. Это искусство достигло совершенства в Первом Гетеануме. После его открытия в 1920 году наши эвритмические выступления стали проходить там. Трудно описать красоту и гармонию, открывавшиеся взору при раскрытии занавеса сцены Гетеанума. Гетеанум был уникальным, ни с чем не сравнимым обрамлением для эвритмии с ее оркестровым взаимодействием с рецитацией и музыкой. Те, кто не испытал этого, едва ли могут себе представить силу и полноту впечатления, которое создавалось благодаря слиянию этих искусств с самим зданием Первого Гетеанума, служившим им оболочкой. Эвритмия — особенно в групповом исполнении — была наполнена разноцветными волнами, создаваемыми быстрыми движениями эвритмистов, как бы наделенными крыльями развевающихся разноцветных шлейфов на светлых и темных платьях и исполняющими, в соответствии с духовными законами, сложные формы танцев и звездных хороводов. Необычайно гармоничным образом эвритмия сочеталась с живописью купола, с формами архитравов, капителей и колонн, на которых переплетались тончайшие нюансы игры света цветных витражей. Синтез всех искусств стал здесь реальностью. Воплотилось и то, о чем Р. Штейнер говорил в своем докладе в Дорнахе осенью 1914 года. После слов о том, что Гетеанум создается таким образом, чтобы формы Большого зала, его архитектура и скульптура в соответствии с эвритмическими законами в танце сами приводили к формам под Малым куполом, он сказал следующее: «И я надеюсь, что еще кое — что будет эвритмически танцевать в здании, невидимым образом: это будет Слово. Здесь будет хорошая акустика»[49]

В этой пронизанной искусством атмосфере Мария Штейнер рецитировала для эвритмии на протяжении трех лет существования Первого Гетеанума. Я даже не решаюсь браться за описание огромного, незабываемого впечатления, которое производила ее рецитация. Мария Штейнер была творцом этого нового искусства речи. Она была и остается великим мастером во всем, что касается речи: будь то возвышенная или задушевная

манера, будь то драматический или описательный стиль, не говоря уже о юмористическом, где она была неподражаема, заражая зал незабываемым весельем! Я бесконечно благодарна судьбе за выпавшее мне счастье представлять различные стихотворения в Столярной мастерской и в Гетеануме в сопровождении рецитации и декламации Марии Штейнер. Я знаю, что и другие эвритмистки, которым посчастливилось почувствовать вдохновение от рецитации Марии Штейнер, несут в своем сердце такую же глубокую благодарность. Она рецитировала для каждого, не страшась работы, по нескольку раз повторяя отдельные строки до тех пор, пока движение на сцене и произнесенное слово не соединялись друг с другом. Своими советами и поправками, важными, вдохновляющими замечаниями и беседами она вызывала раскрытие художественных сил и всего самого лучшего в тех, с кем работала. Строго отстраняя все не имеющее отношения к эвритмии и подбадривая робких, она излучала силы помощи. Не только Рудольфу Штейнеру, но и Марии Штейнер мы обязаны появлением чистого, настоящего образа эвритмии. О «целительной и волшебной силе Слова, о стоящих за ним волнах духовного» Мария Штейнер говорит во вступлении к «Искусству речи и драматическому искусству»50 и продолжает: «Речь — это текучее движение, движимое внутренней музыкальностью, в цветном волшебстве образов и в пластическом оформлении». Для Марии Штейнер это были не просто слова, она воплощала их в реальность, ведь только так могло развиться искусство эвритмии. В окружении людей искусства, которые приезжали в Дорнах неудовлетворенными со множеством вопросов и проблем и просили у нее совета, она продолжала работу в сфере искусства речи, чтобы постепенно, шаг за шагом привести его к высшей цели — одухотворению, одушевлению Слова.

Часто Рудольф Штейнер высказывался об этом здании Гетеанума как о робком начале создания таких художественных форм, через которые могла бы раскрыться особая жизнь искусства, которая хочет воплотиться в наше время. «Когда — то нужно было решиться перевести математически — динамическую стилевую форму в органически — живую. Сегодня это может быть еще сколь угодно несовершенно, но начало должно было быть положено»[51] И в другом докладе «Преобразующие импульсы для художественной эволюции человечества»[52] Р. Штейнер говорит об эвритмии как о том, что обязательно должно сейчас войти в эволюцию человечества, но это не должно быть поводом для высокомерия. В этом докладе он соотносит отдельные виды искусства с членами человеческого существа, при этом эвритмия

оказывается родственной самому высшему члену — Жизнедуху (в том контексте он не говорит о Духочеловеке). Об этом искусстве было сказано следующее: «Но конечно, сейчас оно находится в самой начальной стадии, и только в очень далеком будущем сможет достичь определенной степени совершенства».

Я привела здесь эту цитату, поскольку она кажется мне необычайно важной. Р. Штейнер говорит о риске, о попытке, о несовершенстве, обращая внимание людей на искусства Гетеанума. И указывая на самое молодое искусство, он говорит об очень далеком будущем, в котором эвритмия сможет достичь определенной степени совершенства. На самом деле эти слова могли бы стать девизом, записанным в эвритмической тетради или записной книжке каждой эвритмистки, — во всяком случае, они должны жить в сердце, — чтобы стать нашим основным настроением.

Приведенные высказывания Р. Штейнера («робкое начало», «нужно было решиться» и т. п.) и подобные выражения («начало попытки, начало начал»), которые он употреблял с присущей ему скромностью, говоря об искусствах Гетеанума, могут привести к недоразумению, когда эти слова приводятся в подтверждение того взгляда, что все начинания Р. Штейнера, развиваваемые им на протяжении многих лет совместно с Марией Штейнер, являются лишь зерном, которое может раскрыться и прорасти только после его смерти. Все — таки сегодня еще преждевременно иметь такие настроения, и так будет продолжаться еще долгое время.

Я хочу привести одну фразу Р. Штейнера (пример для звука U из курса по речевой эвритмии): ("Испытай себя, ученик, упражняйся с усердием). «Сделайте это своим девизом…» Это изречение может помочь каждому эвритмисту не поддаться упомянутому выше искушению. Разве мы все еще не ученики в эвритмии, подобно тому как мы были и являемся учениками антропософской духовной науки?…

Во вступительных словах Марии Штейнер к упомянутой выше лекции мы находим чудесное описание реализованного Р. Штейнером в Гетеануме синтеза искусств, а также осуществленного им общего соединения искусства, науки и религии. Мария Штейнер пишет: «Здание представляло Человека, Человек — Здание. Становление миров, становление и деятельность человека, деяния богов были вписаны в него, явлены в росписях купола, в органическом развитии мотивов колонн и архитравов, в образах витражей, скульптур и живописи, которые преодолевали линии и переходили в движение. Цвет изнутри создавал форму исходя из собственной творческой сущности. В

новом, развивающемся искусстве, эвритмии, звуки речи и музыки превращались в движение и становились видимыми, инструментом для этого служило человеческое тело.

Ставшие видимыми творческие силы речи, в свою очередь, оказывали оживляющее воздействие на другие искусства, разжигали духовный огонь творчества. Присущее Зданию внутреннее звучание могло охватить звук, создаваемый воздухом, пронизать его духом и поднять в высшие сферы. Р. Штейнер назвал свое строение «Домом речи». В нем нашли приют все мскусства, а также наука и мудрость истерий. Вновь был реализован синтез искусства, науки и религии»[53]

Новогодний доклад 1922 года. Пожар

Остается еще рассказать об основных событиях последующих лет. В декабре 1922 года эвритмическое искусство получило новый сильный импульс. Было объявлено о предстоящей лекции Р. Штейнера в Столярной мастерской. Слева и справа от кафедры лектора стояли две высокие тумбы, на которых находились какие — то предметы, накрытые бумагой. Р. Штейнер читал лекцию о художественных средствах различных видов искусств: пластического искусства, драматического искусства, декламации и рецитации, затем перешел к эвритмии и указал на то, что это искусство использует имеющиеся в существе человека средства выражения: движение, чувство и характер, и что художественным средством эвритмии является весь человек. После лекции Р. Штейнера сошел с кафедры и сказал: «Чтобы помочь тем, кто занимается эвритмией и хочет усовершенствоваться в этом искусстве, были созданы эти цветные фигуры, представляющие отдельные звуковые формы». При этом он убрал бумагу, и перед нами предстали разноцветные деревянные фигуры для всех звуков алфавита и еще несколько фигур для жестов настроений: в каждой фигуре были представлены все три элемента, о которых шла речь в лекции: движение, чувство и характер, им соответствовали три различных цвета (26 августа 1923 года). «Создание эвритмических фигур было инициировано мисс Марион. Она же и выполнила их, — сказал Р. Штейнер, — но проработка деталей велась по моим указаниям. Это был радостно — торжественный, счастливый момент для всех, кто любил эвритмию.

В течение рождественской недели 1922 года, как это всегда происходило начиная с 1920 года, в Гетеануме проходили праздничные представления. 31 декабря был исполнен "Пролог на небе" (первая часть "Фауста") в неповторимо прекрасной

атмосфере Малого купола. Во второй части выступления были представлены различные стихотворения, в том числе стихотворение Соловьева "Новый год встречают новые могилы".

В тот вечер Р. Штейнер выступал в Гетеануме с важнейшим докладом, в котором он, открывая грандиозные перспективы, обращал внимание на ответственность человека за судьбу Земли и мира. Он говорил о возможности космического культа для современного человечества, о духовной форме взаимодействия с божественным посредством самостоятельных, творческих мыслей, посредством реализации того, что заложено в свободной воле человека. Из необходимого, постоянного умирания земного мира возникнет обновляющая себя жизнь, рядом с "новыми могилами", о которых идет речь в стихотворении Соловьева, будут установлены "новые колыбели". Земля получит ростки для будущего, если люди решатся сами работать над обновлением Земли в Новый год мировой истории [54]

Вскоре после завершения доклада в Гетеануме вспыхнул пожар, бушевавший всю новогоднюю ночь. В ту ночь с 31 декабря 1922 года на 1 января 1923 года Гетеанум стал жертвой огня.

Снова в Столярной мастерской

Теперь эвритмическая работа продолжалась в Столярной мастерской. В то время мы получили много новых форм для музыкальной и речевой эвритмии. Формы для стихотворений на различных языках сопровождались общими указаниями по формированию звуков в этих языках.

С большим увлечением и энтузиазмом Мария Штейнер посвятила себя задаче передать характерные особенности различных языков через рецитацию текстов, сопровождавшую эвритмию, отработать стиль поэтического искусства каждого народа. Нас поражала глубокая, живая связь Марии Штейнер с языками многих европейских народов, ее обширные познания в области мировой литературы. Ее творческая личность соединяла в себе способность самоотверженного проникновения в сущность творчества каждого поэта, восприятия души и духа поэзии различных эпох со способностью в совершенстве выразить в речи особое духовное содержание этих поэтических произведений. Французские, английские, итальянские, русские, голландские и другие стихотворения сменяли друг друга в наших эвритмических программах: были слышны голоса различных народов. Эта работа Марии Штейнер возымела большое социальное воздействие: она вела к расширению духовного горизонта и способствовала воспитанию универсальности, давала импульс к взаимному

пониманию. Она соединяла души различных по душевному складу представителей примерно двадцати народов, которые в силу разных обстоятельств оказались в те годы в Дорнахе.

Состоялся ряд турне в Германию, Голландию, Англию, Чехословакию и другие страны.

Каждый раз после возвращения группы в Дорнах дорнахские друзья радовались нашим успехам — по крайней мере, они всегда выражали свое удовольствие. Можно было бы еще многое рассказать об этих поездках и приобретенном в них опыте. Каждая страна накладывала на них свой отпечаток. Это касалось и внешних условий, и внутренних особенностей, менталитета разных народов.

1924: Начало эвритмической школы, эвритмические курсы

В начале 1924 года в Дорнахе "под руководством Татьяны Киселевой" была официально учреждена эвритмическая школа, состоявшая из трех классов. Некоторые эвритмистки, работавшие в области художественной эвритмии, стали первыми учителями школы. В 1925 году добавился 4-й класс. Эвритмические курсы для начинающих велись с 1914 года. Затем последовали образовательные курсы, а также специальный курс для мужчин, в основном, сторожей Гетеанума, который по поручению Р. Штейнера несколько лет вела Элла Дзюбанюк.

В те годы в Германии и других странах были образованы центры эвритмической работы. В рамках этой книги у меня нет возможности описывать работу двух важнейших центров эвритмии в Германии: Берлинской и Штутгартской школы.

Мне бы хотелось упомянуть о важной работе, которая привела к основанию в Мюнхене "Зала Гете" со сценой для выступлений. Подготовительную работа вела со своими неустанными помощницами Наталья Хунцикер — Папова, которая три года преподавала эвритмию в этом городе. Впоследствии руководство залом перешло к Элизабет Хойзер и Лотар Линде.

В феврале 1924 года Р. Штейнер читал подробный курс о музыкальной эвритмии. К первой части, полученной в 1915 году, добавились некоторые новые главы. Этот курс обогатил музыкальную эвритмию множеством мощных импульсов.

Летом перед большим количеством слушателей был прочитан новый курс по речевой эвритмии. Кроме работавших в Дорнахе и многих приезжих эвритмистов, а также актеров, получавших в Дорнахе образование в области драматического искусства, в этом курсе принимали участие и другие члены Общества, интересовавшиеся эвритмией. Курс проходил с 24 июня (Иоаннов день) по 12 июля и состоял из пятнадцати лекций, в ходе которых мы получили огромный материал и глубочайшие импульсы для дальнейшей работы. Проработка этого материала началась непосредственно после завершения курса. В 1927 году эти лекции появились в форме книги под названием "Эвритмия как видимая речь" с вступительной статьей Марии Штейнер и рядом отрывков из докладов, с которыми Р. Штейнер обычно выступал перед эвритмическими представлениями. Там же находится и упомянутая мною лекция, предшествовавшая демонстрации

эвритмических фигур. Цикл лекций по музыкальной эвритмии был также издан в форме книги в 1927 году под названием "Эвритмия как видимое пение[55].

* * *

Чтобы более или менее полностью раскрыть все, что произошло в Гетеануме за первые четырнадцать лет в области одного этого искусства, нужно написать еще о многом. Здесь я могла рассказать лишь об отдельных моментах той особо значимой эпохи в жизни эвритмии: прежде всего, о первых семи годах (1912–1919), когда младшая сестра других искусств быстро и радостно развивалась под непосредственным руководством своих создателей — Рудольфа и Марии Штейнер. Затем я попыталась обратить внимание читателей на следующий семилетний период в жизни эвритмии, когда это искусство стало распространяться в Европе и нести присущие ему целительные силы везде, где это было в то время возможно. Такие путешествия напоминали раскручивающуюся спираль, каждый раз возвращающуюся к своему центру, Гетеануму в Дорнахе, чтобы, получив от Р. Штейнера новый импульс, возобновить свой путь. И все эти полученные, мощные импульсы являются залогом постепенного развития эвритмического искусства в будущем, в далях земного будущего. Если мы, со своей стороны, будем достойны оказанного нам доверия, то древнее искусство движения, вновь данное человечеству на более высокой ступени, соответствующее сознанию нового времени, шаг за шагом будет вести нас вперед, к высокой цели оживления, воскрешения СЛОВА в человеке.

Часть II

1924–1927: В Дорнахе, смерть Р. Штейнера, переломный момент в моей жизни

Прошло несколько лет с тех пор, как я написала первую часть своих воспоминаний о работе в области эвритмии. Воспоминаний, относящихся к периоду 1912–1925 годов, когда эвритмия могла развиваться в духовном свете, излучающемся нам, и мы сами могли щедро черпать живительные силы непосредственно из раскрывшегося перед нами источника. Это было время воплощения самых заветных устремлений всей моей жизни.

Я всегда испытывала большой интерес к различным видам искусства движения. Но то, что я видела в области танцевального искусства, доставляло мне мало удовольствия. Даже танцевальное направление Айседоры Дункан, у которой были талантливые ученики в России, оставило меня в неудовлетворении. Я жила в Москве в ателье, расположенном над танцевальной школой последовательницы Дункан, которая преподавала ее стиль танца в несколько измененном виде. Я слышала музыку и шум, сопровождающий занятия, его невозможно было не слышать: толпы учениц ходили туда — сюда с утра до вечера. Я не хотела вступать в их сообщество и быть босоногой танцовщицей, одетой в нечто, напоминающее греческую тунику. Балет мне тоже не нравился.

В то время (1909–1910 г. г.) я начала искать новое, свое собственное направление в танце. Однажды, читая религиозно — философское произведение Владимира Соловьева, я ощутила потребность ритмически двигаться. Я отложила книгу и начала танцевать. Мои движения в пространстве доставляли мне радость. Но я не знала, что делать с руками: они всегда были подняты вверх, как будто образуя чашу. Я чувствовала себя пустым сосудом, и моя душа была полна ожидания. Мне не хотелось исполнять движения, напоминающие арабески, или мимолетные мимические жесты, которые я наблюдала у танцовщиц. Я посещала частные танцевальные школы, однажды даже присутствовала на танцевальной репетиции в зале театра. Но нигде у меня не возникало желания брать уроки. Меня не привлекали движения рук и кистей рук, которые я видела повсюду.

Когда я впоследствии первый раз увидела эвритмию, в еще совсем несовершенном исполнении, я сразу же поняла, что наконец — то нашла то, что жило в моем предчувствии, к чему я

всегда стремилась: наполнение моей чаши, осуществление моей заветной мечты — прекрасные, полные значения движения рук.

В то время, когда я познакомилась с эвритмией, я читала цикл Р. Штейнера "Евангелие от Иоанна в связи с тремя другими Евангелиями…[56], в восьмой лекции Р. Штейнер говорит о философии Соловьева: "Но все, не имеющие теософии (антропософии), не могут произвести ничего большего, чем пустой сосуд понятий. Так же обстоит дело и с глубоким мыслителем Соловьевым. Его философские системы напоминают сосуды понятий; в них нужно влить то, чего они требуют, что предопределено их формой, но чего в них нет, и что может прийти только из антропософского течения. Оно наполнило бы эти сосуды живой водой, сообщениями об оккультном, о реальностях духовного мира. Антропософское мировоззрение способно принести это содержание лучшим умам, которые уже сегодня показывают, что нуждаются в этом, и чья трагедия заключается в том, что они не могут этого получить. По отношению к таким душам мы можем употребить слова: "Они томятся по антропософии!" "Они не смогли ее найти. Через антропософское движение в приготовленные ими сосуды должно влиться то, что позволит формировать ясные, отчетливые, истинные представления о важнейших событиях. О таких событиях, как явление Христа и Мистерия Голгофы". Этот цикл был прочитан в 1909 году, как раз в то время, когда я под впечатлением от чтения трудов Соловьева, танцуя, держала руки устремленными вверх в форме чаши.

В этой главе мне хотелось бы сообщить о своих дальнейших переживаниях, связанных с эвритмией: о стараниях, опыте, работе в совсем других жизненных условиях. Это была попытка сохранить полученный бесценный дар антропософии и, в частности, ее ветви — эвритмии, сначала в Дорнахе, а потом представить в другом месте то, что развивается в Гетеануме.

Некоторые размышления и описания особых проблем предваряют обзор будущего развития эвритмического искусства.

* * *

Я возвращаюсь к периоду 1924–1925 годов. С сентября 1924 года Р. Штейнер тяжело болел, был прикован к постели. Несмотря на это, он продолжал передавать нам все новые эвритмические формы с различными указаниями (для одежды, освещения и т. п.). Например, формы для некоторых стихотворений Альберта Штеффена, а также для изречения Михаила "Силами Солнца

взращенные…", которые он передал Марии Штейнер, относятся к этому времени. Впервые мы исполнили это изречение уже после его смерти — на Пасху 1925 года.

Затем наступило 30 марта и последующие дни… Потом торжественная церемония в Столярной мастерской — великая мистерия: на сцене мы в последний раз видели Р. Штейнера, в окружении моря цветов… Поэтому эта сцена, эта простая, первая сцена Гетеанума для меня — самая любимая, возвышенная, самая святая из всех сцен. Она ведет с нами глубоко значимый, тайный разговор. Она бесконечно дорога нам, и останется такой навсегда.

Физически Р. Штейнера уже не было среди нас. Источник, оживлявший и лечивший нас на протяжении многих лет, теперь удалился.

Но для тех, кто связан духовно, кто пришел к антропософии, не существует разлуки. Благодаря ему мы знали это. Он часто говорил с нами об этом. Из его трудов мы теперь черпали силы для дальнейшей жизни и дальнейшей работы. Например, в Лондоне после лекции, прочитанной в 1922 году, на которой я присутствовала, он говорил о совместной жизни в сердце, в душе, которая распространяется на весь мир, о большой встрече, "объединяющей наши сердца, наши души".

Мы пытались продолжать путь, который благодаря ему открылся перед нами. Теперь нужно было прорабатывать то, что он нам оставил, развивать подаренную нам эвритмию, расти в этом, чтобы его дар в будущем стал нашим достоянием. Особенно в последние годы он подарил нам бесконечно много. Он поставил перед нами высокую цель и дал нам средства для воспроизведения через движение того небесного идеала — прообраза человека, о котором он говорит: "И когда затем человек чувствует: ты отправлен в мир, и на Земле в тебе не воплощается то, что заложено в этом прообразе, твой прообраз остался на небесах… — если это воспринято художественно, тогда это чувство перерастает в потребность довершить и внешнее воплощение этого прообраза. Видите ли, тогда человек сам становится инструментом, который через самого себя выражает отношение человека к миру, тогда человек становится эвритмистом[57]. Это была высокая цель, которую он поставил перед нами. Это был путь, на который он позволил нам вступить — долгий путь, святая задача, которую невозможно осуществить в рамках одной человеческой жизни. На этот раз для нас это было, пожалуй, только начало, самый первый шаг, который нам удалось сделать на этом пути.

Первое, что было сделано, — это эвритмическое торжество в память о Р. Штейнере. И затем — как и должно было быть — все в

большем количестве последовали наши собственные композиции для речевой и музыкальной эвритмии: несовершенные попытки, походившие на беспомощный лепет на фоне его чудесных художественных форм и указаний. Мария Штейнер побуждала нас искать и пробовать, становиться все более самостоятельными в составлении программ выступлений.

Она воодушевляла нас, радовалась, полная снисхождения, нашим стараниям. В последующие годы она проводила много времени в поездках, ее подолгу не было. Иногда она брала с собой часть эвритмической труппы, чтобы давать представления в различных местах.

В августе 1925 года в Гетеануме состоялся практический семинар для учителей эвритмии, продолжавшийся неделю. На этот семинар приехало почти пятьдесят учителей, в основном из Германии. Занятия, которые я проводила с помощью Эрики Клуг — Шильбах, а также практические упражнения учителей проходили в большой палатке, установленной на территории Гетеанума, рядом с нынешним домиком обсерватории. Работа протекала гармонично. Между занятиями и упражнениями мы отдыхали на траве под голубым летним небом. Однажды в конце курса к нам пришла Мария Штейнер Ее обрадовал вид движущихся разноцветных фигур на фоне прекрасной природы. Она предложила нам использовать палатку в качестве сцены и устроить выступление преподавателей эвритмии, а зрителей разместить на поляне перед палаткой. К сожалению, этот праздник под открытым небом не состоялся в намеченный день из — за дождя. Нам пришлось за два часа переделать программу для сцены Столярной мастерской, которая была в два раза меньше, и отказаться от некоторых номеров. И все же в некоторых стихотворениях участвовали одновременно более двадцати преподавателей, например, в напоминающем молитву стихотворении Клопштока "Всеобщее счастье":

Ладонью рот закрыв, молчал я перед Богом.
Теперь возьму я арфу снова, смахнув с неё былую пыль,
И пусть она пред Богом, пред Богом прозвучит!

Это стихотворение оканчивается так:

Многорукий поток,
стремящийся вниз сквозь большой лабиринт…
Столб, на котором когда — то радостей много покоиться будет,
Ты стоишь на земле, о нужда,

Достигая до самых небес!
Вечный поток омывает также тебя!
Боже, отец существам ты
Не только бытье им давая;
Ты есть источник
Вечного счастья.

"Отче наш", поставленный в соответствии с указаниями Р. Штейнера, был также впервые исполнен в этой программе большой группой преподавателей.

В 1925–26 годах я работала в основном с новым поколением и прорабатывала с ним курсы Р. Штейнера от 1915 и 1924 года. Я преподавала и для актеров, которые приехали в Дорнах летом 1924 года из различных уголков Германии со своими вопросами и проблемами к Р. Штейнеру и Марии Штейнер. В сентябре того же года для них прошел курс по искусству речи и драматическому искусству. Уже начиная с той осени, сразу после окончания курса, я начала заниматься с ними эвритмией. В одной из лекций драматического курса Р. Штейнер говорит, что эвритмическое искусство находится настолько близко, насколько это возможно, к современному сценическому искусству: "И то, что в будущем это эвритмическое искусство полностью соединится со сценическим, вытекает уже из внешней манеры его преподнесения. В будущем актерское искусство будет рассматривать эвритмию как свою составную часть". О том, как актер должен применять эвритмию, Р. Штейнер говорит в 11-й лекции: "Актер уже сейчас должен знакомиться с эвритмией, не для того чтобы эвритмизировать, ведь эвритмия — это искусство, которое сама по себе представлено на сцене. Он должен по — другому применять эвритмическое, не пытаться выразить свою роль эвритмически. Но для актеров эвритмия опосредованным образом может иметь большое значение. Если вы продолжите гласные и согласные внутрь, определенным образом внутренне наполните себя призраком эвритмического образа, этим отражением, и при этом будете говорить, тогда ваши гласные и согласные будут звучать в чистом виде, так, как вам нужно[58].

В предисловии к этому курсу Мария Штейнер говорит о том, что Р. Штейнер "создал в эвритмии новый художественный импульс, способный оживить и обогатить все другие виды искусства".

Для меня одними из самых прекрасных воспоминаний того времени являются воспоминания о работе с такими увлеченными, беззаветно преданными делу молодыми исполнителями и исполнительницами.

Многие из них жили в примитивных, напоминающих бараки, домиках, которые располагались за посадками вдоль дороги от столовой к Гетеануму. Деревенские жители называли этот маленький лагерь деревней негров: зимой там было холодно, летом жарко, и какие — либо удобства отсутствовали. Но зато эта группа молодых людей находилась у источника новой художественной жизни, вокруг Марии Штейнер, будучи ее первыми учениками, ее будущей актерской труппой. Чудесной была атмосфера в этой группе молодежи!

29 сентября 1924 года, на праздник Михаила, в день основания этого актерского сообщества, группа получила название "Феспискаррен" ("Странствующая труппа"). В тот день у Марии Штейнер состоялся разговор с Р. Штейнером об этой актерской группе. Она предложила это название потому, что драма, возникшая из мистерий, должна вновь привести людей к мистериям. Р. Штейнер согласился с ним. Таким образом была установлена связь с Фесписом, греком, уроженцем виноградной аттической провинции Икария (около 530 г. до н. э.), который считается основоположником трагедии. На праздниках Диониса он добавил к дифирамбическим песнопениям хора рассказ и жестовое групповое представление дионисийских мифов. При этом сам он был первым актером, представляющим образ Бога, и сочетал в себе функции поэта, музыканта и актера. Феспис считается также автором танцев для большой группы исполнителей — хора. Возможно, древнейшие авторы трагедий одновременно являлись и учителями танцев. Гораций упоминает в своей "Науке поэзии" (стих 276), что Феспис исполнял свои произведения с повозки, у него была передвижная сцена. Отсюда и образовалось выражение по — немецки — "повозка" [59]

Здесь я хочу упомянуть еще об одной работе. В то время было много мужчин, которые с энтузиазмом, старательно занимались эвритмией. Благодаря их драматическим способностям, таланту представлять средствами эвритмии характеры различных личностей и различные ситуации — особенно это проявлялось в стихотворениях Конрада Фердинанда Майера — стало возможным внести интересное разнообразие в наши эвритмические программы. Эвритмия получила новый импульс. Я работала с этими мужчинами над различными типами шагов, положениями головы и тела, а также над различными способами движений рук для эвритмической передачи разных темпераментов. Когда была разработана форма для одного из стихотворений, мы представили его Марии Штейнер и получили множество советов и рекомендаций.

По возвращении из поездок Мария Штейнер много

рассказывала нам о своих впечатлениях, о встретившихся ей в других странах самых разных людях, ищущих духовное и не имеющих возможности приехать в Дорнах. Иногда она обращалась к кому — то из эвритмисток и спрашивала, не хотела ли бы та поехать в названный ею город (я помню, она говорила, например, о Праге и Вроцлаве). Ведь во многих городах необходимо было вести глубокую эвритмическую работу. Но эвритмистки, к которым она обращалась, зачастую не проявляли желания уехать из Дорнаха ради работы во внешнем мире.

В конце 1926 года во мне созрело решение передать тот опыт, который я получила в области эвритмии и антропософии за 15 лет своего членства в нашем Обществе, людям, живущим вдали от Дорнаха, ничего не знающим о Гетеануме или не имеющим возможности приехать в Дорнах. Мне было нелегко принять решение уехать из Дорнаха на длительное время. Слишком глубоки были корни, связывающие меня с этим местом. Гетеанум был моей родиной, группа людей, живших в Дорнахе, стала моей семьей. В конце концов, внешние обстоятельства помогли мне преодолеть отчасти эгоистическое настроение, соблазнявшее меня продолжать деятельность в Дорнахе, и начать новый этап своей жизни.

Много трудностей выпало на мою долю в последующие годы; но несмотря на это, я никогда не сожалела о том, что все так случилось.

Мне бы хотелось рассказать о том, как жизненный путь человека соотносится с зодиаком. В 1915 году, после того как мы получили распределение двенадцати согласных в зодиаке и впервые исполнили танец двенадцати настроений, Р. Штейнер сказал мне, что таким же образом можно эвритмически представлять любое стихотворение, содержащее какой — либо циклический процесс, например, жизненный путь человека. Он указал на две возможные ситуации в судьбе человека. Допустим, студенту, изучающему правоведение, предстоит сдать последние экзамены. Он либо сдает экзамены, возможно, даже блестяще, и добивается поставленной цели. В этом случае берутся формы из области зодиакального Льва. Либо же студент проваливает экзамены, и этим не оправдывает надежд родителей, которым, возможно, уже было обещано выгодное место для сына. В этом случае весь эпизод выполняется в области Скорпиона. Этим мы не подразумеваем, добавил Р. Штейнер, что студент упустил свои шансы. Может случиться так, что после такого фиаско он покинет родные места, потому что родители и другие люди больше не хотят его видеть. Он отправится, например, в Америку, будет пробовать там свои силы в самых различных областях, пока

однажды не нарисует рисунок, который произведет необыкновенное впечатление на какого — нибудь искусствоведа. Он получит заказ и, в конце концов, станет известным художником.

Начиная с 1915 года я все время искала стихотворения, повествующие о жизненном пути человека, для их эвритмического представления в соответствии с этими указаниями. Но в то время мне не удалось проработать таким образом весь жизненный путь. Во время последнего эвритмического курса (1924 год) Р. Штейнер снова обратился к зодиаку в связи с эвритмией. Он расставил на сцене по кругу двенадцать эвритмисток. Каждая должна была реагировать на определенный согласный и получила от Р. Штейнера указания, как этот согласный звук образуется из определенного предваряющего его положения рук, головы и т. д. В этом зодиаке я представляла Рак, к которому относится звук F. Согласно указаниям Р. Штейнера, настроение Рака — это побуждение к действию. В одном из ранее прочитанных докладов Р. Штейнер сказал, что в созвездии Рака находится временной пункт, в котором заканчивается ранний период развития и начинается новый.

Действительно, казалось, что на своем жизненном пути я вошла в сферу Рака и приняла в себя его импульс, побуждающий осуществить поворот в судьбе. С 1912 года я знала, что моей будущей задачей будет передача духовной науки русским людям. Р. Штейнер пару раз говорил со мной об этом. Уже во время нашего первого разговора (в Мюнхене в 1912 году) он поставил передо мной эту задачу. Тогда я почти испугалась, услышав его слова: после многочисленных потрясений, которые я незадолго до этого пережила в России, после всех тягот пути к долгожданному и, наконец, обретенному духовному источнику мне казалось, что эта задача мне не под силу. Ведь скорее всего она в скором будущем потребует моего возвращения в Россию. Я высказала свои сомнения. Р. Штейнер успокоил меня, представив мне следующий план: какое — то время в течение года я могла бы проводить в центре антропософского движения, а затем уезжать в Россию, чтобы каждый год распространять полученные в области духовной науки и искусства знания. Но каждый раз я бы возвращалась к источнику. Я была полностью согласна с таким планом жизни и работы. К сожалению, в последующие годы этому плану не суждено было осуществиться. Мировая война и последовавшая за ней Революция в России со всеми вытекающими тяжелыми последствиями не позволили мне предпринимать такие поездки.

В декабре 1918 года Р. Штейнер последний раз говорил со мной о насущной для русского народа необходимости как можно быстрее познакомиться с антропософией. Он вызвал меня в свое ателье, где работал над деревянной скульптурой (Представитель человечества, Люцифер, Ариман). Когда я вошла, Рудольф и Мария Штейнер стояли у подножия скульптуры и обсуждали ситуацию в России. Антропософ Андрей Белый, известный талантливый русский писатель, и другие значимые люди искусства с успехом выступали со своими произведениями в хорошо отапливаемом, оснащенном сценой кафе фешенебельной гостиницы. Помимо теплого помещения они получали хорошее довольствие. В то же время в многострадальной России царили холод, нужда и сильный голод. Теплые помещения и хорошее питание были редкими исключениями. По мнению Р. Штейнера, это кафе, несмотря на высокий уровень, было неподходящим местом для знакомства публики с эвритмией, и что при сложившихся там условиях о моей поездке в Россию не могло быть и речи. Р. Штейнер очень обеспокоенно говорил о том, какие трагичные последствия наступят в том случае, если в течение десяти лет не удастся познакомить русский народ с антропософией. "Тогда на этот раз уже ничего нельзя будет сделать", — заключил он с глубокой серьезностью. В последующие годы я часто задавала себе вопрос: как и когда я смогу выполнить свою задачу по отношению к русскому народу? Об этом народе Р. Штейнер однажды сказал мне: в нем уже сегодня есть росток будущей духовности.

Прошло восемь лет. Осенью 1926 года я обсуждала с Марией Штейнер возможность такой работы. Она назвала мне три больших города: Прага, Варшава и Париж — основные центры русской эмиграции. Хотя я родилась в Варшаве, выбрала все же Париж. В студенческие годы (я изучала социальные науки и юриспруденцию в университете Лозанны и получила там диплом по этой специальности) я долго жила в Париже, посещала университет и работала в области экспериментальной психологии в приюте "Вильжюиф". Будучи восточным человеком, я чувствовала потребность в уравновешивании силами Запада. И сейчас мой выбор опять остановился на западной столице. В январе 1927 года я уехала из Дорнаха, чтобы начать работу в Париже.

1927–1939: Париж

Ателье на улице Гюйгенс и школа Р. Штейнера, улица Кампань — Премьер, 6.

Для меня началась новая жизнь, которая сильно отличалась от той, которую я на протяжении многих лет вела в Дорнахе. На самом деле начало было многообещающим. Я встретила в Париже ищущих людей, которые облегченно и счастливо вздохнули, когда я рассказала им о "дорнахском чуде", как многие называли тот факт, что представители всех участвовавших в войне народов объединили свои усилия в работе над священным делом Р. Штейнера, в то время как в мире бушевали разрушительные силы ненависти.

Моя деятельность началась с эвритмического выступления, в котором приняли участие еще две эвритмистки из Дорнаха. За этим первым выступлением (на русском и французском языках) последовало второе небольшое выступление в кругу приглашенных русских, среди которых был и бывший Великий князь Александр Михайлович. После представления он сказал мне, что ему доставило радость видеть, как люди выполняют такие движения, ведь обычно их используют определенные духовные существа в качестве языка для передачи сообщений. Вскоре после этого он умер. У меня не было возможности поговорить с ним об антропософии.

Через несколько дней после этих выступлений, вызвавших большой интерес, я узнала, что мне отказали в разрешении на длительное пребывание в Париже.

Обеспокоенная таким известием, я обратилась к господину Корозу, который выслушал меня с таинственной улыбкой и отвел в "Cite" к шефу полиции — очень высокопоставленному чиновнику. Я оказалась в большом, комфортабельном рабочем кабинете, где меня встретил любезный господин аристократической внешности. Поль Короз в нескольких словах описал ему мой случай. К моему большому удивлению, шеф полиции сделал мне "комплимент", выразив свое восхищение по поводу "прекрасного искусства", которым ему недавно посчастливилось насладиться в нашем ателье. Господину Корозу пришла в голову удачная мысль пригласить высокопоставленного чиновника на наше представление, и приглашение было принято. Теперь же он хотел узнать о моих ожиданиях: какое влияние на большую парижскую публику должно произвести это духовное искусство. Ожидаю ли я, что многие захотят увидеть его или даже

научиться ему. Я ответила, что рассчитывала только на небольшую группу людей. Совершенно верно, так и будет, сказал он: не правда ли, не стоит предаваться иллюзиям. Это будет искусство для небольшой элиты, большинство парижан предпочитает совсем другое танцевальное искусство. Но если, несмотря на это, я все же хочу здесь работать, он охотно даст мне разрешение на временное пребывание на определенный срок, установленный законом. Затем он примерно на четверть часа оставил меня одну перед кипами документов и актов в своем кабинете, а сам удалился в другое помещение с господином Корозом.

С удивлением размышляя о таком странном, любезном и понимающем отношении шефа полиции, я невольно вспомнила о другом высокопоставленном чиновнике парижской полиции, который играет такую важную роль в поэме св. Мартина "Крокодил, или борьба между добром и злом" — св. Мартин написал ее во времена Людовика XV, а в свет она вышла в 1799 году. Это полусатирическая, полуаллегорическая поэма из 102 песен — стихотворений и прозы. В ней описывается, как существо, напоминающее крокодила, — слуга дракона (дух материи) — напало на Париж, как сообщество свободных духом вело борьбу с ним и, в конце концов, победило. Этой победе во многом помогло то обстоятельство, что за безопасность города Парижа отвечал магистр по имени Sedir. О нем говорилось, что благодаря своему достоинству, чувству справедливости и другим качествам он пользовался всеобщим уважением и что у него была сильная тяга к высшим религиозным истинам. После одержанной победы его приняли в сообщество свободных духом.

Я получила разрешение на временное пребывание. Шеф полиции любезно предложил мне всегда обращаться лично к нему, если в своей деятельности в Париже я буду сталкиваться с какими — либо трудностями, имеющими отношение к полиции. Через несколько месяцев он помог мне получить визу для короткой поездки в Дорнах. На обратном пути господин Короз сиял, говорил о борьбе с крокодилами и об одержанной победе. Я с благодарностью поздравила его с гениальной идеей пригласить этого благородного влиятельного господина на наше представление.

После такого «затакта» я стала преподавать. Сначала в ученики записались французы и русские, как взрослые, так и их дети. На занятиях с французскими учениками мне приходилось вживаться в дух их языка, который так сильно отличается от немецкого. Само тактирование французских стихотворений требует совершенно другой манеры движения рук и положения

тела. Например, для французского языка характерно сильное преобладание восходящих ритмов: ямба, анапеста. Повсеместно встречаются даже стихи с тремя короткими и одной длинной долей. Чтобы научить учеников тактировать нисходящие ритмы, мне приходилось обращаться к текстам на немецком и латинском языках. Передача звукового содержания языка средствами эвритмии также стала для меня большой проблемой. От Р. Штейнера я получила некоторые указания для формирования французских звуков. Но поскольку я никогда еще не преподавала на французском, мне нужно было заново выстраивать эвритмические занятия. Поиск текстов для упражнений, как для взрослой, так и для детской публики, был непростой задачей. Иногда мне приходилось идти на урок, так и не найдя необходимого учебного материала, подходящих текстов. Часто случалось так, что неожиданно в последний момент, будто случайно, по пути в ателье на улице Гюйгенс — я шла вдоль бульвара Монпарнас — мне приходил в голову нужный звуковой пример или я сочиняла маленькое стихотворение. Однажды у меня получилось детское стихотворение, в котором в доступной детям форме, но в том же смысле, что и в стихотворении Шиллера "Загадка", передается процесс возникновения цветов из взаимодействия света и тьмы и основная идея "Учения о цвете" Гете.

Мое детское стихотворение начиналось так:

Нас семеро маленьких детишек,
Трое братьев и четверо сестричек;
Ясный день — наш отец,
Ночь — наша мать.

Детям это очень понравилось. Родители и французские члены Общества тоже полюбили это стихотворение.

Уже в конце марта смогло состояться первое выступление детей перед членами нашего Общества и приглашенными — родственниками и гостями. Одетые в светло — зеленые эвритмические платья дети выглядели как первая весенняя травка, их глаза сияли, щечки раскраснелись от волнения и радости. Они показывали самые простые упражнения в сопровождении музыки. Симона Короз — Риуз, находясь рядом со сценой, играла на совсем маленькой, зеленой с золотой отделкой арфе музыку, сочиненную ею самой для этих упражнений. Во второй части были исполнены несколько стихотворений, среди них и мое маленькое стихотворение о цветах. Оно было представлено так же, как Р. Штейнер однажды в Дорнахе (1917

год) поставил стихотворение Шиллера. На авансцене стояли две фигуры: слева — "мать" (ребенок постарше) в черном платье с черным шлейфом, она делала темные гласные в относящихся к ней строках. Справа стоял "отец" (другой ребенок старшего возраста) — мальчик, одетый во все белое. Он эвритмизировал только светлые звуки в относящихся к нему строках. Между ними — радуга: со стороны "матери" — "четыре сестры" (четыре маленьких девочки) в фиолетовом, синем, голубом и зеленом (для них были сшиты воротнички в форме пелерин); со стороны "отца" — "три брата" (три маленьких мальчика) в желтом, оранжевом и красном. В ходе стихотворения все эти цвета — кроме "света" и "тьмы" на переднем плане — приходили в движение, семь цветных фигур танцевали в хороводе, образуя различные сочетания. Затем каждый ребенок, представлявший тот или иной цвет, произносил небольшое изречение, в котором преобладал определенный гласный и которое передавало сущность соответствующего цвета. Номер заканчивался веселым стихотворением с музыкально — эвритмическим завершением. Разумеется, все это было еще на совсем примитивном уровне.

Для детей это выступление стало важным, праздничным событием. Для меня этот маленький праздник тоже Относится к самым лучшим, самым светлым воспоминаниям из начального периода моей жизни и работы в Париже. К сожалению, радость от праздника была омрачена неприятным сюрпризом. Сразу же по окончании нашей программы в зрительном зале стали убирать стулья. Зазвучала бравурная музыка, и публика, кружась и раскачиваясь, пустилась в пляс. Дети, которых взрослые побуждали принять участие в своих танцах, выражали свое недовольство, не соглашались и прятались за кулисами. Но некоторых из них все — таки забрали со сцены. Взрослые не обращали внимания на протесты детей, крепко держали их на руках, кружились в танце. Я рассказываю об этом эпизоде не для того, чтобы осудить людей. Многие из них не знали, что значит для детей эвритмия, и не имели представления о том, что духовные силы восстанавливающим и целительным образом воздействуют на ребенка, когда он занимается эвритмией. Р. Штейнер неоднократно говорил о воздействии эвритмии на душу ребенка, на всю детскую природу. В Дорнахе он однажды обратил наше внимание на то, что в эвритмии ребенок выполняет движения, позволяющие божественно — духовной сущности работать над растущим человеком. Он сказал: "Нельзя непосредственно учить детей антропософии, но они могут заниматься эвритмией. Благодаря эвритмии они получат правильную подготовку к жизни". Мне было жаль, что в тот день,

перед началом совершенно иного по своему характеру продолжения праздника, детей не отвели домой (в зале наверняка нашлись бы люди, готовые это сделать, в том числе это могла бы быть и я). Тогда дети смогли бы взять с собой в сон праздничное, радостное настроение того вечера.

О содержании работы я подробнее расскажу в другой главе, где пойдет речь об эвритмии других языков, особенно о русской эвритмии.

Интерес к эвритмическому искусству рос, и мы спрашивали себя, каким образом должно происходить дальнейшее развитие эвритмии в Париже. Маленькое ателье, которое могло вместить максимум сто человек, с очень маленькой сценой, ограничивавшей движения, не позволяло нам демонстрировать наше искусство перед широкой публикой. Уже во время первого представления, особенно в групповых номерах, ограниченное пространство доставляло нам немало трудностей.

На Пасху я ненадолго поехала в Дорнах. Я рассказала Марии Штейнер о наших проблемах, о маленьком помещении, в котором парижской публике невозможно было представить эвритмию как живое, динамичное искусство, наполняющее пространство движением. Мария Штейнер с большим интересом выслушала мой рассказ и с сочувствием отнеслась к нашей озабоченности будущей судьбой эвритмического искусства. После Пасхи я вернулась в Париж, чтобы продолжить работу. Вскоре я получила от Марии Штейнер письмо, в котором она просила меня подыскать большой зал для антропософской и, особенно, для эвритмической работы. Вскоре после этого Симона Короз — Риуз нашла в округе Монпарнаса, на улице Кампань — Премьер, большой зал со сценой и зрительным залом более чем на двести человек, который вполне мог использоваться для выступлений.

От владельца помещения мы узнали, что такие же намерения в отношении этого зала были и у танцовщицы Айседоры Дункан, она хотела получить его под свой театр. Я сообщила Марии Штейнер, что мы нашли подходящий зал. Она телеграфировала, что нам нужно сделать все необходимое для получения приоритетного права на это помещение. Этот обмен письмами и телеграммами с Марией Штейнер проходил незадолго до Троицы. На Троицу состоялось наше последнее выступление с участием учеников на маленькой сцене ателье на улице Гюйгенс.

В конце июня я вернулась в Дорнах. Симона Короз Риуэ вместе с эвритмисткой из Парижа и ее мужем, архитектором, тоже вскоре приехали туда, чтобы обсудить с Марией Штейнер все вопросы оформления нового помещения. Архитектору были поручены работы по обустройству зала. Мария Штейнер

великодушно взяла на себя все расходы по его перестройке и оборудованию. Симона Короз — Риуэ и супружеская пара вскоре уехали. В Париже сразу же закипела работа, зал должен был быть подготовлен к началу зимнего сезона.

Со своей стороны, я предпринимала все необходимые юридические шаги, чтобы снова получить разрешение на въезд во Францию. Я обратилась к Алисе

Зауервайн, генеральному секретарю французского отделения Общества, которая приехала в Дорнах в конце сентября. Она написала мне потом из Парижа, что мне не дадут разрешения на въезд, это исключено, и она ничем не может мне помочь, мое досье содержало препятствующие въезду сведения. Что же я могла предпринять? Новое помещение было готово и ждало открытия. Уже давно пора было начинать выступления и занятия. И вот как — то раз, ночью, мне пришла в голову мысль написать письмо французскому министру. Наутро я так и сделала. Один французский художник, учившийся в Дорнахе, согласился передать это письмо через знакомого чиновника. В письме я искренне описывала все сложности, с которыми приходилось сталкиваться мне, не имеющей гражданства русской, у которой не было возможности получить помощь и защиту от консула. Я рассказала о своей жизни, об эвритмической работе в Париже и об обустройстве нашего нового большого зала. Я написала и о духовнонаучной и художественной работе в Гетеануме, упомянула о наших турне по Европе. Кроме того, я сообщила ему, что в свободное время — работала в Париже с группой русских эмигрантов, передавая им знания духовной науки, которая под именем антропософии была дана человечеству Р. Штейнером. Дальнейшая деятельность должна была проходить в рамках ("Школы духовной науки и эвритмии Р. Штейнера") — Мария Штейнер дала нам разрешение на это. Я просила министра о помощи, в надежде, что он сможет разобраться во всех недоразумениях, которые препятствуют моему въезду в Париж, и устранить препятствия. Выражая свое убеждение, что истину установить несложно, я закончила письмо, заверив его в том, что нельзя препятствовать развитию такого важного для человечества дела. Спустя несколько дней последовал звонок из Парижа. Через французское консульство в Базеле мне сообщили, что министр разрешил мне въезд во Францию. Так я смогла продолжать работу.

Эвритмия других языков, в особенности русская

Указания для восточных языков

Во время занятий французским языком при работе над гласными выяснилось, что солнечный звук Au, который играет такую большую роль в немецком, совершенно отсутствует во французском. Во французском языке имеется другой дифтонг, который соответствует немецкому Au, а именно так часто встречающийся Ua — который произносится как нечто среднее между Oa и Ua, а пишется Oi— во многих очень важных словах, таких как, например, moi, loi, roi, voix и т. д. Когда я распределила французские гласные по планетарному кругу (так же, как Р. Штейнер сделал это для семи гласных немецкого языка), после нахождения мест для пяти основных гласных — A, E, I, O, U — и при поиске расположения дифтонгов мне открылось, что французский дифтонг Ua (Oi в звуковом отношении по произношению, а не по написанию) занимает то же положение, что и немецкий Au, то есть находится посередине между A (Венерой) и U (Сатурном), с той лишь разницей, что немецкий Au образуется в солнечном направлении, а французский Ua — в лунном. При этом немецкий Au несет в себе нечто нисходящее, а французский Ua, напротив, — нечто восходящее.

В лунном направлении между O и U также образуется французский звук Ou (= U) — nous, jour, и др. Французское слово Soleil (солнце) с ударением на Ei во время упражнений и стихов, построенных по этому принципу, следует эвритмизировать в области Луны, но двигаясь в солнечном направлении — от O (Юпитера) к Ei (Луне). В этой же позиции (Луны) можно делать французское Je — "я", (которое раньше произносилось ближе к немецкому Je).

СХЕМА-РИСУНОК: СТР. ОРИГИНАЛА 219

О русской эвритмии в сравнении с эвритмией немецкого и французского языков можно сказать следующее.

Одновременно с курсом французского мне нужно было преподавать эвритмию для русских учеников. И здесь пришлось заново выстраивать все уроки. Этот язык оказался необычайно разнообразным в ритмическом отношении, содержащим все нюансы как нисходящих, так и восходящих ритмов. Он очень богат стихами в анапесте, которые, например, в немецком языке встречаются намного реже. При тактировании русских стихов обнаружилось, что в них поэтические ритмы соблюдаются не так строго и четко, как в немецком языке. В особенности я заметила это в ямбических стихах, однако то же самое часто случается и в хореических.

Р. Штейнер однажды обратил наше внимание на то, что в русских стихотворениях необходимо учитывать два основных настроения: утверждение себя и противоположное настроение полной самоотдачи. Положение пальцев позволяет показать данный контраст, при этом первое настроение находит свое выражение в удержании всех пяти пальцев вместе, второе — в раскрытии руки и отдалении первых трех пальцев от других.

За много лет до этого, 31 октября 1905 года в Берлине, Р. Штейнер указал на то, что в шестую, славянскую культурную эпоху, будет реализовано равновесие между Самостью и Самоотречением, и что человек не будет ни терять себя во внешнем мире, ни замыкаться в себе. Равновесие, которое присутствует в русском языке, содержит в себе будущее в зародыше и может быть пережито и раскрыто особенно при эвритмизировании русских стихов Владимира Соловьева в соответствии с указаниями Р. Штейнера.

Английский язык покоится на других противоположностях: "брать себе" и "энергично отталкивать от себя". Выражается это через соответствующие жесты: 1) руки сильно вести к себе — и потом 2) далеко отвести от себя, будто отбрасывая. Во время репетиции в Лондоне Р. Штейнер сказал: в английских стихах следует делать жесты больше, дальше отводить их от себя. Указывая на особенности эвритмии в русском языке, он сказал: «Русский и немецкий языки относятся друг к другу таким образом, что звук, с которого начинается немецкое слово, в соответствующих русских словах стоит во многих случаях на последнем месте, или наоборот. Так, например, в слове Gott и Бог; между Т и В тоже существует определенное родство. Или: oben (вверху) и небо.

В моей эвритмической тетради он записал рядом стоящие буквы, которые показывают, что в русском И связано с Й. Со времён Петра Великого сильно европеизированные высшие слои русского общества, а также русские эмигранты, к сожалению, во многом утратили чувство родного языка, что остро порицала Мария Штейнер. Однажды, когда Р. Штейнер сравнивал языки с музыкальными инструментами, он сказал о русском языке: «Когда — нибудь он станет арфой, пока же это цитра». Во время рецитации Марии Штейнер я ощутила, что ее русский уже звучал как арфа. Это зависит как раз от того, в каком состоянии сознания русский человек выступает навстречу западному элементу.

По звуковому строю, как гласных, так и согласных, русский язык значительно отличается от немецкого; еще больше он удален от французского. В нем нет дифтонгов Aa и Ua ("Oi); в

русском есть некоторые слова с Ау, при этом ударение падает не на А, а на У, например, наука, паук. Однако такие слова встречаются крайне редко.

Чтобы познакомить моих учеников с семичастной шкалой круга гласных, я вскоре начала брать примеры из трех языков: французского, русского и немецкого. Делала я это как на французских, так и на русских уроках. Это пробуждало в учениках интерес к своеобразию языков и к различию сущностей народов. Позднее я добавила еще и польский.

С 1928 года у меня появилась еще и работа с немецкими эвритмистами, которые постоянно жили в Париже или на какое — то время посещали его. Время от времени поработать со мной приезжали эвритмисты из Берлина, Гааги и т. д. Для меня всегда было большой радостью, когда я могла преподавать и на немецком языке. Хотя мне еще многого не хватало для овладения им, это было легче. Кажется, эвритмически мне лучше удавалось делать немецкие тексты, чем передавать, например, французские, может быть даже русские. В этой связи мне бы хотелось отметить, что Р. Штейнер сказал в отношении гения немецкого языка, который является скульптором по своей сути. «Именно в немецком языке мы имеем пластику, образ…" Отсюда вполне понятно, что эвритмия возникла именно в немецком языке, ведь эвритмия является подвижной пластикой; и сегодня легче всего выстроить пластику из немецкого. Первоначально все языки обладали подвижной пластикой.

В докладе от 29 марта 1919 года в Дорнахе Р. Штейнер сказал: «Конечно, в душевном существует огромная разница, когда мы при слове "Kopf" (голова) подразумеваем округлость, то есть форму (как и вообще большинство субстантивных образований в немецком языке являются пластическими имагинациями), или же когда, как в романских языках, большинство субстантивных образований берутся из поведения человека, его положения в мире, то есть не из наблюдения, а из самоопределения. В этом отношении языки хранят великие тайны".

Я особенно сильно испытала это на собственном опыте в то время, когда одновременно преподавала на трех языках и искала выражение французских и русских звуков. О гении романских языков Р. Штейнер говорит, что у него «есть что — то от адвоката, юриста, который утверждает, заверяет, свидетельствует» (testa — tete — Kopf). «Это не является критикой, — добавляет он, — это только характеристика. Так каждый язык имеет темперамент и характер своего гения». Отдельно для французского языка Р. Штейнер однажды сказал, что это язык чувства, души, но сегодня

он стал абстрактным.

Однако и немецкий язык в процессе своего развития всего больше отстраняется от жизни — и даже в большей степени, чем другие западные языки. Р. Штейнер указывает на «своеобразное, зачастую оторванное от жизни, абстрактное содержание литературного немецкого языка». В 4-м докладе цикла «Рассмотрение языка с точки зрения духовной науки» он говорит о трех стадиях метаморфозы в развитии языка и показывает, что литературный немецкий язык находится на третьей стадии; на первой стадии он был согласован с внешним миром в соответствии с инстинктом, на второй он стал душевным, на третьей — духовным, но таким образом, что внутренне это привело к отчуждению от жизни. «Восхождение на третью ступень (которое как раз можно изучать на примере литературного немецкого языка) — это еще в большей степени отдаление от жизни, поскольку своими словами возможно достичь таких абстрактных высот, каких достигли, например, Гегель или также в определенных случаях Гете и Шиллер». «Так на примере литературного немецкого вы видите, как языковая организация, языковое развитие в определенной степени отделяет себя от соответствия внешнему миру, как язык становится более внутренним, более самостоятельным процессом; в человеческой индивидуальности прогрессирует душевное, которое в какой — то мере развивает себя независимо от природы[62].

Как же обстоит дело с русским языком? Во 2-м докладе из цикла "Рецитация и драматическое искусство" Р. Штейнер говорит о знаковой природе европейских языков: «Современные языки Европы, может быть, за незначительным исключением (я не имею ввиду, что исключения незначительны по количеству, они таковы по качеству) — за исключением русского и языков малых народов, — в общей сложности отдалены от своих первоначал, и люди, собственно, говорят таким образом, что слова, а также интонирование являются всего лишь внешним знаком того, что на самом деле лежит в основе…[63].

Вновь оживить язык, сделать звук проявлением духовного — это было совместным делом Рудольфа и Марии Штейнер. Благодаря им родились одухотворенные искусства формирования речи и эвритмии. Как я уже рассказывала, Мария Штейнер с 1914 года занялась эвритмией. В своем предисловии к циклу докладов "Эвритмия как видимая речь[64] она пишет, что эта задача возникла перед ней как нечто само собой разумеющееся, как нечто связанное с судьбой, поскольку она искала новые подходы к декламации. Она смогла их найти и разработать как необходимое условие для эвритмии. "Мне открылось высокое предназначение

эвритмии как источника оживления для всех видов искусств", — пишет Мария Штейнер

В 5-м докладе "Рассмотрение языка с точки зрения духовной науки" Р. Штейнер говорит: «Вы почувствуете, как в эвритмии происходит возвращение к первоначальному родству человека с тем, что содержится в звуковой составляющей языка[65].

Исходя из размышлений Р. Штейнер о развитии языка, мне бы хотелось обратить внимание на другие особенности звуковой структуры русского, не вдаваясь в подробности о том, на какой ступени развития он стоит, и другие проблемы, поскольку это потребовало бы глубокого, обстоятельного исследования, проводить которое у меня не было возможности. Мне хотелось бы привести некоторые характерные примеры, которые дают представление о звуковом строе русского языка.

Возьмем эвритмическое упражнение «Я мыслю речь…» (из Курса речевой эвритмии 1924 г.). В последнем жесте мы имеем человека с параллельными руками и ногами. Как известно, это соответствует эвритмическому выражению гласного U. В немецком языке эта позиция сопровождается словами: Ich bin auf dem Wege zum Geiste. По — французски: la voie vers l Esprit. По — русски: Я пути к Духу. Тройное У, имеющееся здесь и выполненное эвритмически, приводит человека как раз в то положение, которое предписано последнему, шестому предложению упражнения. Возьмем далее такие слова, как узкий, умру и многие другие; звук У действительно выражает ограничение, застывание: У — «то, что замерзает, застывает, от чего становится холодно». Возьмем для сравнения французское слово etroit — узкий (произносится этруа с ударением на А): здесь в звуковом отношении вместо ограничения происходит расширение, распространение, причина которого в звуке А. Интересны в этом отношении русские слова буду и будь, которые по звуковому строю идентичны индийскому buddhi (Жизнедух).

Гласный У должен восприниматься как выход из себя и желание соединиться с Духом. «Ощущение U — это слитность с чем — то и, в сущности, желание уйти куда — то от этого, следование за движением, которое совершается, выход из себя, подготовка пути. Я бегу вдоль своих рук, выполняя движение U… "В О и U мы вместе с душой имеем явный выход из тела — бодрственное засыпание[66]. Таким образом, человек через произнесение (или эвритмизирование) сочетания звуков буду, будь, в сущности, подсознательно уже находится в поиске, на пути по следу духовных элементов будущего, даже тогда, когда его сознание ничего об этом не знает и, может быть, даже не хочет об этом слышать.

Р. Штейнер говорит, что русский язык — только намекающий, это язык, "который на самом деле дает лишь "послышаться" внутренней сущности слова; который пока что не достиг сущности вещи, но только спешит по следам этой сущности; который повсеместно указывает в будущее".

Противопоставляя французский язык русскому, Р. Штейнер говорит, что "как в русском преследуется сущность слова, …так во французском пританцовывают перед сущностью слова". "Русский и французский представляют собой два противоположных полюса".

Мне хотелось бы указать еще на одну особенность гласных русского языка. Это, например, та роль, которую играют в нем гласные И и О. Звук Й, особенно в его сокращенной форме И, встречается постоянно. Так, например, И часто служит для образования множественного числа: он — они, книга — книги и т. д. При помощи И, его присоединения к основе глагола, образуется повелительное наклонение иди и т. д. И краткое беспрестанно сопровождает другие гласные, предшествуя им — [Йя, Йэ, Йи, Йо, Йу — или следуя за ними — Ай, Эй, Ий, Ой, Уй, иногда даже и то и другое, например, (Й эй) (ей). Большинство русских Е произносится как йэ. Все это придает переживанию сильный субъективный оттенок, вследствие чего человек беспрестанно находится под воздействием того, что лежит в этом добавлении И (или к основной гласной; его душевное пребывает в опасности так потерять себя в индивидуально — личностном, что это не даст ему продвинуться к объективно — духовному. Стань эта опасность осознаваемой, данная склонность души сможет быть преодолена, — и несмотря на оттенок личного элемента в переживании, объективное отношение к впечатлениям мира все же станет возможным. Р. Штейнер обратил наше внимание на эту опасность, когда мы однажды, ни о чем не подозревая, представляли ему стихотворения Владимира Соловьева.

Некой компенсацией этому часто встречающемуся И или Й служат те многочисленные слова русского языка, которые из гласных содержат одну лишь О. Насколько я знаю, ни один другой язык не имеет так много слов с О; вследствие этого «чистому самоутверждению», содержащемуся в И противопоставляется сочувствующий охват, «интимная связь с чем — то, что мы воспринимаем», «любовь к существу»[68]

Обращает на себя внимание преобладание О во всех словах, которые обозначают части тела верхнего человека: голова, волосы, лоб, брови, око (старорусское, в современном языке — «глаз»), нос, рот, подбородок, мозг, горло. Для других частей тела это более редкий случай: позвонок, ноги. Я приведу еще

несколько слов с двумя или тремя О: оно, строго, много, довольно, хорошо, молодость, хорошо, осторожно, добровольно и т. д. Уже на этих примерах можно осознать, что русский язык — это преимущественно О-язык. Во многих регионах России все эти О произносятся деревенскими жителями как О, во всяком случае до недавних пор это было еще так; в более крупных городах особо образованные люди большинство безударных О произносят как А: Масква вместо Москва, залата вместо золота. На мой вопрос, чего мы должны придерживаться при эвритмизировании русских стихов — обычного произношения, характерного для образованных слоев общества, или наiродной речи, которая передает то, что написано, — Р. Штейнер ответил: "В эвритмии следует тщательно воспроизводить все О, в том числе и безударные". Он также добавил, что произнесение О как А является признаком декаданса, хотя такое явление наблюдается не только в русском, но также и в других языках. Так, например, в Австрии во времена его детства говорили i mog poceken, сейчас говорят ich mag packen. Есть множество других подобных примеров, однако в случае с согласным В (в русском языке), особенно в конце слов, например, в конце фамилий Петров, Львов и т. д., следует ориентироваться не на орфографию, а на произношение русских людей, которые в этих случаях произносят В как Ф, то есть эвритмизировать Петроф (или еще лучше Петрофф), остров — острофф.

В английском языке при эвритмизировании гласных и согласных всегда следует придерживаться произношения слова, а не его написания. Конечно, то же самое относится и к французскому языку (Ai; = E, Ou = U, Oi; = Ua, il est = il e и т. д.).

В свою очередь, немецкий язык богат Е-словами (в которых из гласных присутствует только Е), может быть, даже богаче, чем русский язык в отношении слов с О. «Переживание Е означает "держаться прямо по отношению к чему — либо"; мы не позволяем миру просто приблизиться к нам, мы противопоставляем себя миру, выставляем какую — то защиту». Мы касаемся самих себя. «Я здесь, стою против мира…» («Эвритмия как видимое пение»69). «Это самоутверждение перед происходящим» («Эвритмия как видимая речь» 70).

В немецком языке есть множество слов, особенно глаголов, в которых встречается только гласный Е.

Это не значит, что другие гласные в немецком играют второстепенную роль: так, большое значение имеет солнечный звук, чистый Au (соответствующий I). Ему отведена такая большая роль, как, вероятно, ни в одном другом языке. Мы встречаем

дифтонг Au не только в таких важных словах, как schauen, bauen, trauen и т. д.; через предлоги auf, aus, которые стоят впереди или после слов, происходит, если можно так выразиться, их озарение солнцем: aufstehen, aufleben, ausreifen — hinauf, hinais и т. д. Это дает основание рассматривать немецкий язык как язык, пронизанный солнечным импульсом. (В отношении другого солнечного звука-I — см. стихотворение Кристиана Моргенштерна «Die Sonne will sich siebenmale spiegeln…»).

Нечто совершенно особенное вижу я в том, что в большинстве слов, где выступает особое душевное расположение немцев, символом которого является «Фауст» (особенно гетевский), рядом с безударным E имеется также E под ударением: Streben, werden, erkennen и многие другие. Немецкий народ всегда омолаживается в фаустовском смысле, "но всегда знает одно: Можем ли мы уже сейчас быть "немцами" ("дойчами")? Мы еще не можем этого; мы только становимся ими в вечном стремлении! Немец знает, что то, что ему представляется как "немец", это идеал, который связан с глубинными источниками духовного, что немцем становятся, всегда только становятся и никогда не являются[71]. Сюда относится решение стремиться вместе с Гете: "тогда душа переносится, направляется в те миры, которые представляет духовная наука".

В русском языке также присутствуют Е-слова (хотя гораздо реже), но эти Е — как уже было обозначено — произносятся как Йэ или Йо: например, переселение, Пётр. Чистых Е крайне мало; они обозначаются особой буквой Э. Например: это, поэт.

Французские Е имеют различные нюансы и довольно часто встречаются: немое Е, Е с акутом, Е с грависом, Е с циркумфлексом, Ai, похожий на немецкий A (амляут). Мы искали способы отображения в эвритмии всех этих нюансов Е.

И еще кое — что отличает в звуковом отношении русский язык от западных: более сильное противопоставление твердого и мягкого в произношении гласных и согласных. В русском языке согласные — в начале, в середине и в конце слова — произносятся очень твердо или очень мягко: мягко перед И, очень часто встречающимися мягкими Е /Йэ, Йо/ и т. д., а также когда после согласного стоит особый знак, называемый «мягким": в слове вновь твердый В стоит в начале, мягкий В — в конце. Твердый знак /Ъ/ на конце слов (сейчас он больше не употребляется) делает последний согласный твердым.

Особенно большая разница наблюдается в произношении звука Л: ели и ел и т. д., при этом твердый Л обладает такой твердостью, что нерусский человек едва ли сможет это произнести. Зато в русском языке присутствуют такие сочетания

мягких звуков, каких, возможно, нет ни в одном другом европейском языке, например, в слове лебедь. Продемонстрируем это противопоставление твердого и мягкого произношения еще на одном примере: существует гласный Ы, который звучит особенно твердо. Когда я спросила Р. Штейнера, как нужно эвритмизировать этот звук, он пару раз сказал: "Ui, ui" — и перевел это в Ы: таким образом, в этом звуке как бы в расплавленном состоянии содержатся звуки УИ (это не дифтонг). При одновременной работе над русским и немецким языком я пришла к заключению, что существуют три ступени в произношении этого звука. Рассмотрим три слова:

Русский Немецкий Русский ты Tisch тишь

Между совершенно твердым ты и совершенно мягким тишь находится среднее звучание в немецком слове Tisch: твердый: ты переход: ti мягкий: ти

Данное явление — переход от твердого к мягкому произношению в три ступени — находим также после согласных Б, Д, Р: быть Bitte битва дым dick дикий рысь Riss рис

Р. Штейнер указывал, что во время эвритмизирования эта сильная полярность находит свое выражение в том, что при выполнении твердых согласных правая рука и кисть правой руки (за счет этого и весь правосторонний человек) сильнее участвуют в процессе, чем левосторонние части тела, которые должны делать лишь сопровождающие движения, так что общее движение при выполнении твердых согласных ориентировано направо, при этом правую руку нужно держать довольно близко к телу. Напротив, при выполнении мягких согласных преобладающими являются левосторонние части тела, в особенности рука и кисть, при этом движения оказываются более растворенными и совершаются на некотором отдалении от тела.

При рассмотрении этой фонетической особенности русского языка можно сделать вывод, что большое количество смягченных согласных (в западных языках они называются "палатилизированные" и наличие мягкого знака, особенно в конце слов, придают русскому языку мягкое звучание. Твердость придается только с помощью гласных А, О, У в середине слов, но особенно через гласный Ы; а кроме того еще через твердый знак в конце и, что встречается очень редко, в середине слова.

В немецком языке все согласные в конце и почти все согласные в середине слов произносятся твердо, за исключением

некоторой смягченности перед I. Все другие немецкие гласные, в частности E, являются твердыми звуками.

В некотором смысле можно сказать, что в русском языке мягкость и твердость в произношении находятся в равновесии, может быть даже с некоторым преобладанием мягкого элемента; а в немецком преобладает твердый элемент.

При эвритмизировании русских текстов ко всем этим полярностям добавляется еще и противоположность направлений вверх и вниз. По указанию Р. Штейнера мы делали (например, при эвритмизировании стихотворений Владимира Соловьева) начало каждой строки внизу или в средней зоне, во второй половине строки поднимали кисти и эвритмизировали на уровне головы или над головой, чтобы после снова идти вниз.

Я уже указывала на обратное местоположение звуков в русском и немецком языках (как например, Бог — Gott). В одном из разговоров, который я вела с Р. Штейнером во время эвритмической репетиции, он обратил мое внимание на одну особенность духа русского языка, на добавление слова «я» к наименованиям животных (например, в русском слове свинья ударение на Я). Он проводил взаимосвязь с особой задачей России и говорил, что это связано с проблемой Парсифаля и вообще с таким явлением, как шутовство. Парсифаль — «невинный дурачок» («Der reine Tor»). «Это "я" в данной взаимосвязи имеет глубокий смысл», — сказал Р. Штейнер.

Слово змея также содержит такое Я (змий или змея). Духовнонаучное исследование Р. Штейнера дает нам знание того, что змея — это существо, которое было введено в мир в тот период развития Земли, когда формировался спинной мозг, заключенная в костных трубках нервная система. Но это является основой для Самости. До того существовали только беспозвоночные животные. Змея остановилась на ступени, на которой формировался спинной мозг [72]

Мне бы хотелось добавить, что это Я содержится также в слове обезьяна: Обезьяна, таким образом русский человек бессознательно переживает «О без Я», когда произносит слово обезьяна. Как мы знаем из антропософии, обезьяна в давно прошедшей эпохе частично имела Я, а потом потеряла его. В русском языке эта утрата выражена в самом названии.

Начатое с помощью эвритмии сравнительное изучение звуковой структуры осталось в этот первый год, а также и в последующие, на начальной, подготовительной стадии. Я собиралась продолжить это изучение с лингвистом, который временно находился в Париже, чего, к сожалению, не случилось. В то время я ощутила, как эвритмическая работа, особенно если

проводишь ее одновременно на разных языках, благодаря возможности особенным образом углубиться в звуки через жесты и движения облегчает обретение конкретной связи с языком, ведь в наши дни мы уже не чувствуем душевного, духовного непосредственно в звуке.

Не стоит упускать из виду, что в современных языках как гласные, так и согласные больше не являются непосредственным выражением их переживания, как это было в очень далеком прошлом, когда речь исходила из внутренних глубин человеческой души. Тогда был один, распространенный по всей земле язык, праязык. "Да, во всех языках есть определенные звуковые отголоски, которые являются ни чем иным, как остатками этого человеческого праязыка[73].

* * *

За прошедшие годы мы получили от Р. Штейнера указания для положения рук, кистей, пальцев, /зон???/ формирования звуков при исполнении стихотворений, которые передают суть культурной и душевной жизни восточного человека. Эти указания были различными для египетского, с одной стороны, и монгольского — с другой. В рамках последнего, немного дифференцированными и с некоторыми нюансами, были даны указания для китайского и японского.

Для египетского языка положение кисти и пальцев более строгое, стянутое, кистевой сустав более неподвижен (большой палец руки на поверхности ладони касается мизинца).

В китайском пальцы все еще сжаты, но не так сильно, в целом рука немного свободнее и подвижнее в кистевом суставе, причем движение совершается в основном в области носа, ушей и гортани. (Для стихотворений «В тумане вдалеке виднеется мост…» и «Ты спрашиваешь, почему я вью гнездо в зеленом лесу…»: стянуть полностью кисть, а также мизинец и большой палец. Движения — маленькие, многие звуки делать в области глаз, рта и носа, также под подбородком.)

В японском языке положение пальцев еще более свободное, более округленное (округлое), словно водное. Если правильно выполнять эти указания Р. Штейнера, то для стихов из египетской, китайской, японской жизни сам собой возникает дифференцированный стиль шагов, положения всего тела, головы, отношений между эвритмистами и т. д. Стихотворения из восточной жизни мы эвритмизировали в переводах и в свободном переложении на немецкий и французский языки. К сожалению, с

оригинальными текстами не довелось поработать. Р. Штейнер говорил, что попытки современных деятелей искусства передать в танце восточный стиль основываясь на изучении и подражании древним восточным произведениям искусства привели к совершенно другим результатам по сравнению с тем, чего можно было бы достичь с помощью эвритмии.

Однажды Р. Штейнер также высказался и о представлении индийского языка. Одна эвритмистка хотела эвритмизировать беседу между Кришной и Арджуной из Бхагават — гиты и спросила Р. Штейнера, можно ли это сделать и каким образом. Он ответил, что для передачи индийского нужно было бы разработать эвритмию живота… «но мы лучше воздержимся от этого, не правда ли? — добавил он.

Если с помощью антропософии углубиться в сущность древней индийской культуры, тогда станет ясно, почему Р. Штейнер говорил о танце живота. — Первая послеатлантическая культура — древнеиндийская — находилась под влиянием зодиакального созвездия Рака, которое родственно Луне — ее дом находится в Раке. Этому созвездию в человеке соответствует грудная клетка (Рак в человеке); Луне же в человеке соответствует сексуальная сфера. Эта конфигурация древней индийской культуры — Рак — Луна — обуславливала высокую чувствительность индусов посредством грудной клетки. С другой стороны, познание мира, мировоззрение того времени было взаимосвязано с сексуальной сферой, «но тогда это было правомерно, поскольку присутствовала такая невинность, которая уже не встречалась в более поздние, испорченные времена[74]. Деканы сферы Луны — Меркурий и Венера.

Двенадцать согласных в последовательности человеческой эволюции

Во время работы над обоими циклами докладов, прочитанных Р. Штейнером в 1924 году («Эвритмия как видимая речь» и «Искусство речи и драматическое искусство»75), при изучении 7-го доклада цикла «Пластическое формирование языка» и 17-го доклада драматического курса «Ощущение звуков» я получила стимул интенсивно заняться последовательностью согласных, полученной в 1915 году. При этом я заметила, что эта последовательность начинается с четырех взрывных согласных ("B, M D, N,) и заканчивается четырьмя щелевыми согласными Ch, F, S, H, а затем опять ведет к взрывному согласному — звуку T (Tao): «значительно лучится сверху вниз», «ударяет»; можно сказать — к исходному пункту B, но на более высокой ступени

(так как B — «нечто укутывающее», а T — как «касание лучащегося сверху»).

Между группами взрывных и щелевых звуков расположены дрожащие согласные: R и L.

B M D N /R L/ /G/ /Ch F S H/ T

Звук G имеет два варианта произношения: например, в слове gierige первое G является взрывным звуком, второе G переходит в Ch — щелевой звук. Или же французское gorge: первый G — взрывной звук, второй

G — щелевой.

О взрывных звуках Р. Штейнер говорит, что здесь мы имеем дело с проявлением внутреннего, человек становится властелином по отношению к внешнему миру.

О щелевых звуках он говорит, что они обладают характером полной самоотдачи, следования внешнему миру. Далее, взрывные звуки соответствуют душевному состоянию эгоизма, утверждению собственной человеческой личности, которую хотят сохранить во внешнем мире. О дрожащих же звуках R, L Р. Штейнер говорит следующее: «Эти два звука нужны нам, когда речь идет о том, что мы хотим выразить не просто состояние беззаветной самоотдачи (щелевые звуки), утверждения (взрывные звуки), но когда мы хотим выразить нечто в самом себе подвижное".

Итак, в начале этого ряда у нас стоят B, M, D, N — односторонний эгоистический элемент, потом в середине в Д — «эгоистическое, которое, однако, не хочет производимое им отдавать во внешний мир, оставляет это внутри, хочет сохранить в себе как резерв", и в L ("размышление, но с самоотдачей"), собственно, явлен уже переход к щелевым звукам: "И в самом деле, выражена как симпатия к внешнему миру в щелевых звуках, так и симпатия к самому себе во взрывных звуках. Щелевые звуки неэгоистичны, взрывные звуки эгоистичны".

Во многих своих докладах Р. Штейнер противопоставляет все что относится к развитию человечества и имеет характер эгоистичного самоутверждения, отстаивания себя, жеста "брать", и альтруистическую самоотдачу, к которой ведет самоотречение. Однако, прежде чем жертва со стороны какого бы то ни было существа будет оправдана и полезна, это существо должно раскрыть свое внутреннее ("R, L).

В 17-м докладе «Драматического курса» Р. Штейнер рассматривает эту же проблему еще с одной точки зрения, а именно в связи с четырмя стихиями. О взрывных звуках он говорит, что они постоянно стремятся к стихии Земли, они ей

соответствуют. Звук связан с водным элементом: «во взрывных звуках мы имеем землю, в — то, что по сути означает воду, стихию воды» (звук волны). Д соответствует стихии воздуха (дрожащий звук). Щелевые согласные живут в стихии огня, или тепла.

Итак, мы видим, что в этой последовательности согласных содержится также жизнь в элементах: начиная с затвердевания, соединения с твердым земным, затем проходя через раскрытие внутренней жизни к растворению в элементе огня, расширению в дали и высоты, и наконец, в звуке Т снова, теперь сверху вниз, постановка на землю, становление опять земным: в Тао мы имеем нечто тяжелое, созидающее, нечто указующе лучащееся с неба на землю [77]

При изучении антропософии снова и снова с различных сторон и точек зрения приходишь ко все более глубокому проникновению во всеобъемлющее значение этой последовательности согласных, о которой Р. Штейнер сказал, что в ней содержится все. Здесь я хотела обратить внимание лишь на некоторые аспекты, которые открылись мне при работе над этими двенадцатью звуками.

«Мировые часы»

3 января 1918 года я получила от Р. Штейнера листок из его записной книжки с отмеченными им соответствиями между гласными и планетами: двенадцать различных сопоставлений.

Поскольку эти новые указания выходили за пределы того, что Р. Штейнер уже сообщил нам три года назад, я попросила его дать разъяснения. Он указал на движение планет, благодаря которому они, проходя через круг зодиака, вступают в отношения с зодиакальными знаками, взаимно оказывают влияние друг на друга. Он добавил, что существует родство определенных планет с определенными знаками зодиака.

С 4 по 13 января 1918 года Р. Штейнер выступал с докладами, которые позднее были изданы под названием "Древние мифы и их значение. Омолаживающие силы человеческой природы[78]. В 4-м докладе (8 января) снова решается та же проблема взаимосвязи звуков и планет, а также родства планет со знаками зодиака. Во всяком случае, там указано направление к полному решению.

Мне необходимо сначала указать на некоторые мысли, озвученные в этих докладах, прежде чем я непосредственно перейду к вопросу.

В двух первых докладах Р. Штейнер говорит о природе

мифического мышления и указывает на то, что в основе мифического события лежит сознание взаимосвязанности человека как микрокосма с макрокосмом. Р. Штейнер подробно останавливается на мировой мудрости древних египтян, на том мировосприятии 3-й послеатлантической культурной эпохи, посредством которого в то время духовное природы, тайны вселенной могли быть пережиты непосредственно в атавистических имагинациях. Затем Р. Штейнер переходит к рассмотрению 5-й послеатлантической культурной эпохи и указывает на то, что наш исторический период в определенной степени должен повторить то, что присутствовало в 3-ю культурную эпоху, в египетско — халдейский период, это взгляд назад на древнее время имагинативного сознания, на время мифического египетского Озириса: «Человек должен вновь найти путь назад, к имагинациям… Мы должны найти формы переживаний, общие для живых и мертвых».

В этом цикле лекций также указан путь к этим формам переживаний.

В 4-й лекции Р. Штейнер показывает, как именно во время 5-й послеатлантической эпохи человек может найти путь в духовный мир, путь к своей настоящей высшей человеческой цели. Современный человек должен по — новому выстроить «свои взаимосвязи со всей вселенной, с конкретными расположениями звезд». Так же как мы ориентируемся по часам, которые зависят от положения солнца, мы, по словам Р. Штейнера, имеем и «неосознаваемые члены человеческой природы, ориентирующиеся по констелляциям, отличным от тех, по которым мы выставляем часы в физической жизни». Далее в качестве иллюстрации Р. Штейнер представляет нам, как он выражается, «кусочек этих мировых часов». Это происходит в форме представления макрокосмических воздействий в течение пяти первых послеатлантических культурных эпох и того, что соответствует этим воздействиям в микрокосме, в человеке.

С этой точки зрения Р. Штейнер характеризует древнеиндийскую культуру, которая находилась под влиянием зодиакального знака Рак; в отношении микрокосма это была культура грудной клетки (Рак в человеке). Этому знаку зодиака родственна Луна, ее родина, ее дом — в созвездии Рака. Это сочетание Рак — Луна обуславливает совершенно особенную взаимосвязь человека с окружающим его миром, с природой, с другими людьми и придает той эпохе особый оттенок познания мира, мировоззрения.

Далее Р. Штейнер рассматривает с этой же точки зрения следующие культурные эпохи: вторую, третью, четвертую, вплоть

до пятой — нашей современной эпохи, и выявляет следующие взаимосвязи: 2-я культура — Близнецы — Меркурий; 3-я культура — Телец — Венера; 4-я культура — Овен — Марс; 5-я культура — Рыб — Юпитер. См. на следующей странице изображение из 4-го доклада.

Мы видим, что на этих "мировых часах" каждая планета — раньше ее называли уяраелякицей — имеет в своей сфере группу из трех определенных планет. Р. Штейнер говорит: те, кто понимает расположение звезд, всегда знали, что на отдельных участках солнечного пути вливаются вспомогательные силы определенных планет. Этих помощников называли деканами; на каждом отрезке их три.

Я благодарна Иоахиму Шульцу за следующее указание, касающееся источников, из которых черпается знание современной науки о подобных расположениях звезд.

Деление зодиакального круга на 36 деканов (т. е. секторов по 10 градусов) имеет свое начало в египетской культуре и находит временное отражение в древнеегипетском календаре, который существовал еще за 3000 лет до н. э. В египетском календаре 12 месяцев по 30 дней, месяц разделен на 3 декады по 10 дней, таким образом, в году 36 декад.

РИСУНОК- СХЕМА: СТР. ОРИГИНАЛА 243.

Отношение планет в определенной последовательности к 12 знакам зодиака и к 36 декадам известно в литературе с древнейших времен и перенято из звездной науки Средневековья.

На настоящий момент самый древний из известных подробных списков деканов содержится в средневековой рукописи "Книга Гермеса Трисмегиста", оригинал которой, как свидетельствуют приведенные в ней астрономические сведения, был написан, должно быть, около 250 г. до н. э.[79]

Эта пятеричность звезд: знак зодиака, управляющая планета (регент) и три декана определяют внутреннюю миссию, судьбу эпохи. Существует двенадцать таких пятеричных констелляций.

С тех пор я не переставала заниматься этими взаимосвязями.

Однако прошло много лет, прежде чем я пришла к каким — то результатам.

Для меня было несомненно, что две последовательности гласных:

Сатурн — U Сатурн — A
Юпитер — O Юпитер — E
Марс-I Марс-I
Венера — E Венера — O
Меркурий — A Меркурий — U

Луна-I-Ei

Солнце-I-Au — с одной стороны, от Сатурна U к Меркурию A, с другой — от Сатурна A к Меркурию U, — должны иметь отношение к рассматриваемым в этом докладе мировым часам. Представленный Р. Штейнером фрагмент мировых часов можно расширить далее: Сатурн в Водолее; Сатурн в Козероге; Юпитер в Стрельце; Марс в Скорпионе; Венера в Весах; Меркурий в Деве и Солнце во Льве. Тогда перед нами предстанут полные мировые часы.

На эти полностью завершенные мировые часы я нанесла двенадцать обозначений планет, имеющихся в списке Р. Штейнера, начиная с Сатурна U в Водолее и (следуя эвритмическому ходу солнца) через Юпитер O в Рыбах, Марс I в Овне, Венеру E в Тельце, продвигаясь к Меркурию A в Близнецах до Луны Ei в Раке.

Затем вторая расстановка: начиная с Сатуруа A в Козероге и направо продвигаясь к Юпитеру E в Стрельце, Марсу I в Скорпионе, Венере O в Весах, Меркурию U в Деве.

Потом единственный раз Солнце Au во Льве и Луна Ei; в Раке.

СХЕМА — РИСУНОК: СТР. 245.

Дома и деканы зодиакального круга

Деканы начинаются с Овна (1-й декан — Марс) и идут вниз по планетарной сфере в следующей очередности — Солнце, Венера, Меркурий, Луна и т. д., ритмически повторяясь через весь зодиак. В конце в Рыбах нет закрытия, все снова заканчивается Марсом — в этом месте Марс присутствует два раза подряд.

На приведенном ниже изображении представлен небосвод, разделенный на две части, как это делали в древности. Каждая планета владеет двумя домами в зодиакальном круге: домом дня и домом ночи. Одна половина начинается с Рака и ведет через Близнецов, Тельца, Овна, Рыб к Водолею и охватывает дома ночи Луны, Меркурия, Венеры, Марса, Юпитера, Сатурна. Другая половина начинается со Льва, ведет через Деву, Весы, Скорпиона, Стрельца к Козерогу и охватывает дома дня Солнца, Меркурия, Венеры, Марса, Юпитера, Сатурна. Солнце и Луна проявляют себя только как повелители дня и ночи, каждому из них нужен лишь один дом: к Солнцу относится Лев, к Луне — Рак. Каждая из планет, напротив, владеет, как было показано, двумя домами. Луна служит предводителем домов ночи, Солнце — предводителем домов дня.

Углубляясь в эти взаимосвязи, я смогла понять, почему Марс — единственная из планет — оба раза соответствует одному и тому же звуку. На рисунке показано, что Марс в Овне и Марс в Скорпионе (дом ночи и дом дня) связан с одними и теми же деканами, а именно: Марсом, Солнцем и Венерой. У всех других планет деканы меняются.

Кое — что в этих мировых часах мне еще не совсем понятно. Но я надеюсь, что в ходе дальнейшей работы оно одно за другим будет проясняться. Тот факт, что высказывания Р. Штейнера о домах и деканах в зодиакальном круге совпадают по времени с упомянутым разговором, который состоялся у меня с ним при получении листка с рисунком гласных и планет, позволяет мне думать, что Р. Штейнер имел в виду именно эти взаимосвязи.

В 1915 году во время первого курса по эвритмии в Дорнахе Р. Штейнер дал только первые пять соотношений из списка, полученного мной в 1918 году, а именно для разучиваемых в то время танцев звезд ([12] настроений" и другие): Сатурн U, Юпитер O, Марс E, Венера A, Меркурий I. В 1915 году мы еще не рассматривали обратное движение.

Шесть лет спустя, в 1924 году, во время курса по речевой эвритмии, мы получили от Р. Штейнера сообщение о некоторых других взаимосвязях гласных и планет: Сатурн U, Юпитер O, Марс E, Меркурий I, Венера A.

Я думаю, что полученные в 1918 году взаимосвязи должны оставаться связанными с этим определенным аспектом, о котором здесь шла речь. Мне все — таки кажется неправильным заменить данные в то время для танцев звезд взаимоотношения гласных и планет, для которых Р. Штейнер также предоставил соответствующие цвета (Марс I — красный; Венера A — зеленый и т. д.), на новые взаимосвязи и при этом оставить без изменения цвета (чтобы Марс E был красным, Венера A — зеленой и т. д.). Это означало бы отменить то, что Р. Штейнер дал, контролировал и с 1915 по 1924 г. г. одобрял, не спросив его (чего, насколько я знаю, в то время не произошло).

Мой вклад в этот вопрос следует воспринимать как указание на важную проблему и побуждение продолжать эти занятия.

Я хочу выразить сердечную благодарность Иоахиму Шульцу за ценные указания в отношении литературы по данному вопросу.

Гетеанум как «Дом речи»

Эти записи были сделаны в сентябре 1945 года. К тому

времени прошло 33 года со времени первых указаний по эвритмии, данных в Базеле в сентябре 1912 года. В этом же 1912 году, после выхода немецкой секции из Теософского общества, было образовано Антропософское общество. О значении временного периода продолжительностью в 33 года смотрите рождественский доклад Р. Штейнера "Цикличность исторических событий" [80]

Как «начало попытки», как «несовершенные первые шаги» определил Р. Штейнер возведенное под его началом здание в Дорнахе [81]

Но несмотря на то, что Первый Гетеанум, это совершенно новое, уникальное, прекрасное произведение архитектуры, не воплотило все намерения своего создателя, не полностью соответствовало идеальным представлениям Р. Штейнера, — те люди, которым судьба подарила возможность войти в это здание, особенно та небольшая группа, которая там работала, пережили небывалое чудо, и их души наполнились духовными импульсами. Посреди мрака материальной, декадентской культуры современности они смогли увидеть зарю восходящего солнца совершенно новой эры жизни искусства, которая полностью противоположна современной.

«Если формы сцены принимали эвритмические движения как нечто естественно им соответствующее, то формы зрительного зала принимали звучание рецитации или декламации, которая благодаря Марии Штейнер сопровождала эвритмию и исходила из особого места в той стороне сцены, которая смыкается со зрительным залом. Пожалуй, было бы уместно сказать, что слушатель должен был ощущать в самом здании наслаждение от понимания услышанного слова или звука… Я попытался придать ему такие формы, чтобы можно было почувствовать, как движение слова естественно течет вдоль форм капителей и архитравов.

Этим я хочу лишь обозначить, что можно попытаться сделать с подобным зданием: его формы не просто внешне окружают то, что происходит внутри, а содержат это в себе в живом единстве в непосредственном впечатлении… Я также знаю, что я создал формы здания, проникнувшись тем душевным состоянием, из которого ко мне пришли и эвритмические образы.

Тот факт, что формы эвритмии непрерывно возникают из переживания, подобного переживанию при возникновении форм здания, не может восприниматься как противоречие сказанному, поскольку созвучие этих форм достигнуто не через рассудочные намерения, а благодаря единому художественному импульсу. Возможно, эвритмия не могла бы быть найдена без работы над

зданием. Перед началом этой последней эвритмия имелась только в самом зачатке[82].

Физическое существование этого чудесного здания было коротким. Но духовно оно продолжает жить. Оно живет не только в воспоминаниях тех немногих, кто смог посетить его за три года существования в его завершенном виде, оно будет жить в каждой душе, которая открыта к его длительному духовному воздействию, как свет и тепло, пробуждающее дух. Возникшее из любви к духу, воздвигнутое с энтузиазмом, это здание хранило в себе благороднейшую жертвенную субстанцию, которая не уходит, даже когда уничтожена материя. Но прежде всего, вызвавшей к жизни этот Гетеанум силой был жертвенный огонь Рудольфа Штейнера и Марии Штейнер: вечное, победоносное жертвенное пламя![83]

Чего жаждали лучшие люди прошлых столетий, стремившиеся к настоящим духовным ценностям, что более или менее смутно предчувствовали Гете, Шиллер, Вагнер и другие, — это было осуществлено носителем антропософской духовной науки и искусства. Через Р. Штейнера был воплощен идеал будущего «примирения искусств», художественного и музыкального [84]

Р. Штейнер рассказывает о своей попытке в здании Гетеанума привести архитектурные формы «в поток музыкального движения» и говорит: «Пронизанность изобразительных искусств в своих формах музыкальными настроениями вообще должна стать идеалом искусства будущего» [85]

В своем сочинении «Temoignagena», посвященном Рудольфу Штейнеру, Мария Штейнер пишет: «Колонны и архитравы пропевали в своих мотивах метаморфозы планет в больших космических циклах…» [86]

«Музыкальное, — говорит Рудольф Штейнер, — в художественном отношении есть будущее человечества, также и в искусствах речи, в архитектуре и скульптуре».

И это будущее стало настоящим в этом здании.

Все, что было создано в Гетеануме собственноручно Р. Штейнером или другими людьми по его указаниям — архитектура, скульптура, живопись, витражи, — приняло музыкально — колеблющуюся форму и выводило душу в просторы космоса. В этом здании все было одновременно органом речи. Рудольф Штейнер называл его «Домом речи» (или «Домом Слова»).

Параллельно со строительством Первого Гетеанума росло и развивалось искусство эвритмии. Во многих докладах об эвритмии Р. Штейнер противопоставлял застывшей пластике,

скульптуре, которая воплощает человеческое молчание, эвритмию как "дополняющую противоположность", в качестве подвижной пластики представляющую посредством человеческих движений выражение речи души в пространстве и являющуюся видимой речью, видимым пением (звуковая и музыкальная эвритмия). Этим искусством движения его создатель, который видел скрытые внутри человека сконцентрированные силы вселенной, все мировые тайны в микрокосме человека, дал людям особо действенное средство для выполнения задачи нашего времени: вернуть миру то, что было из него взято и сконцентрировано в человеке. Р. Штейнер говорил: «Бесконечно великое в греческом искусстве заключается в том, что оно содержит в себе и выражает собственно весь предшествующий мировой опыт. Теперь наша задача в обратном: бесконечно углубленного через Мистерию Голгофы, внутренне постигнутого в своем космическом значении человека нужно вернуть вселенной…

И далее: "Основное настроение этого нового мировоззрения — музыкальное, основное настроение старого мира — пластическое".

За небольшим исключением (например, /"Halleluja", "Evoe"/ эвритмия сопровождалась чтением и декламацией. Затакт и послетакт в эвритмических постановках часто сопровождались музыкой, сочиненной дорнахскими и другими музыкантами, вдохновленными новым искусством и направляющими указаниями Р. Штейнера.

Великое духовное деяние Марии Штейнер состояло в одушевлении речи; ее творческий дух возродил утерянную живую одушевленную речь давно ушедших времен. С самого начала Мария Штейнер была самым интенсивным образом связана с эвритмией и руководила эвритмической работой в Дорнахе и в Германии. Читая и декламируя для всех эвритмических выступлений и репетиций, она осуществила полное духовное возрождение умершего искусства речи, извлекая с помощью основанного и методически разработанного ею искусства художественный элемент речи, утраченный пластически — имагинативный и музыкальный элементы, сокрытую в самой речи эвритмию.

Такая освобожденная, одушевленная, соответствующая духу речь смогла через Марию Штейнер стать, наравне с эвритмией, независимым искусством. В 1915 году, в самом его начале, она попыталась сделать постановку, в которой один и тот же человек декламировал и эвритмизировал: она сама пробовала осуществить это в роли Духа земли в «Фаусте» и в одной сказке (которую рассказывает госпожа Фелиция в драме — мистерии Р.

Штейнера), но сразу поняла, что такое решение неверно, и распределила эти два вида художественной деятельности между двумя выступающими: один декламировал, другой эвритмизировал. Р. Штейнер не вмешивался в ее искания и попытки найти решение этой проблемы, но впоследствии он высказал свое полное согласие с найденным решением. Таким образом с самого начала было заложено взаимодействие искусств: эвритмии, декламации и музыки, которое Р. Штейнер называл «оркестровым взаимодействием»: «чрезмерная нагрузка на человека, когда речь и эвритмизирование протекают одновременно», была предотвращена.

Под руководством Марии Штейнер также велась непрерывная интенсивная работа в области драматического искусства, одна за другой были решены многие задачи, поставленные Р. Штейнер в 1924 году (в курсе об искусстве речи и драматическом искусстве)89, например, три драмы Шиллера «Мессинская невеста», «Орлеанская дева» и «Мария Стюарт», а также первый акт драмы «Диметриус».

«Уже в Шиллере живет великая мысль вновь привести человечество к источнику, из которого возникло духовное, вернуть искусство к первоначалу, откуда произошли религия, искусство и наука. Для него истина могла заключаться в красоте утренней зари. И в наши дни мы найдем у Шиллера то, что указывает нам на лучшее, что мы ожидаем от настоящего и будущего. Сейчас Шиллер может восприниматься как пророк лучшего будущего»… «Итак, вопрос не в том, может ли Шиллер еще быть для нас чем — то сегодня. Наоборот, он должен снова стать для нас чем — то, потому что мы разучились понимать выходящее за рамки материального. Тогда вновь станет понятным искусство, которое хочет раскрыть тайны бытия…

Последнее, над чем работала Мария Штейнер с дорнахской группой, была «Ифигения в Тавриде» Гете, которая была показана в 1947–48 годах на сцене

Гетеанума и впоследствии в Германии и в Англии.

Курс, прочитанный Рудольфом и Марией Штейнер в 1924 году, был результатом их многолетней совместной творческой работы в области искусства слова. В своей статье «Тайны слова» (91) Мария Штейнер вспоминает о нем и делится значительными размышлениями о тайнах слова. Она говорит о необходимости «трансформации собственной сущности через неустанную работу над откровениями слова». Она использует для эвритмии образ моста, чтобы передать реально связанные с духовным миром силы, которые указывают эвритмисту способ преодоления интеллектуального, поскольку эвритмия не имеет ничего общего

с конструкциями рассудка, а глубоко проникает в жизнь и в космические законы.

Оправдалось ожидание Р. Штейнера, что эвритмия будет оздоравливающим и обогащающим образом воздействовать на другие искусства. В своем вступлении к курсу «Эвритмия как видимая речь»92 Мария Штейнер рассматривает влияние эвритмии на музыку, для которой благодаря эвритмии открылись новые пути и возможности выражения. Следуя законам эвритмии, могло бы быть преодолено субъетивно — случайное в искусстве освещения и костюма, это привело бы к развитию эвритмии цвета. Мария Штейнер также демонстрирует, как через взаимосвязь драматического искусства с эвритмией могла бы быть решена проблема изображения вмешательства духовного в земные дела.

Лишь в течение примерно трех лет Гетеанум, это уникальное, удивительное строение, являл через язык форм и цвета, через произнесенное слово и эвритмию глубочайшие тайны становления мира и человека. Через синтез искусств и через еще более всеобъемлющий синтез искусства, науки и религии, который по — новому был воплощен в этом здании, оно позволяло посетителям пережить восходящий свет духа посреди тьмы нашего материалистичного мира. Этого «внешнего представителя антропософского духовного течения» больше нет на физическом плане. Только деревянная скульптура — группа, представляющая представителя человечества, высшую проникнутую христианским импульсом человеческую натуру между двумя его противниками — волей судьбы осталась с нами. Она показывает людям смысл Земли и указывает на цель земного развития, на задачу человечества: восстановить полное равновесие человеческой души. Эти три силы, представленные в деревянной скульптуре, действуют в человеке: поиск духовного мира в себе, одностороннее стремление к личному совершенству, при котором теряется внешнее, земля, вселенная, и в противоположность этому — жизнь во внешнем мире, ориентированная на материальное, что ведет к потере себя. Равновесие находится, если правильным образом соединить себя с импульсом Христа.

Проблема полярности этих двух принципов занимала и Гете в ходе его долгих поисков и исканий как в сфере науки, так и в сфере искусства. Особенно в «Фаусте» ему удалось достичь синтеза этих двух путей.

Более осознанно и совершенно эта проблема была решена Р. Штейнером В области искусства это произошло главным образом через его четыре драмы — мистерии, в которых его духовное

знание и эзотерическое учение приобрели образность и сценическое воздействие. Первый Гетеанум был построен в основном для этого мистериального искусства, которому было необходимо соответствующее его сущности и его стилю обрамление.

По инициативе ряда членов Антропософского общества, особенно тех, кто участвовал в организации торжественных представлений мистерий и следующих за ними циклов лекций Р. Штейнера в Мюнхене, для будущего здания было выбрано название «Иоанново здание», в соответствии с одним из главных персонажей драм — мистерий — Иоанном Томазием. Первоначально Здание планировалось возвести в Мюнхене, однако этому не суждено было осуществиться. Первая инициатива по построению «храма» дела Р. Штейнера была озвучена Миетой Пайл — Валлер еще в 1908 году, она же внесла первое пожертвование. Она была первой исполнительницей роли Иоанна Томазия с 1910 по 1913 год.

В драмах — мистериях представлено душевно — духовное развитие ряда людей и противодействие ему со стороны определенных духовных сил при переходе порога духовного мира. С одной стороны это ариманические силы: они хотят привязать человека к физически — механическому. С другой стороны люциферические силы хотят увести человека от его земных задач в абстрактный духовный мир. Уже упоминалось, что как раз танец люциферических и ариманических мыслесуществ в 6-й картине драмы — мистерии «Страж порога» стал самым первым номером, который (на выступлении в Мюнхене в 1912 году) был представлен эвритмически.

Тот же мотив, что и в деревянной скульптуре, был изображен Р. Штейнером художественно в Малом куполе, который охватывал сцену Здания. В этой живописи, а особенно в этой грандиозной скульптуре, в этом мощном произведении искусства, собственноручно созданном Р. Штейнером, выражено «содержание и сущность антропософского движения настоящего и будущего».

Деревянная скульптура должна была занять центральное место в здании — стоять в углублении сцены. Это намерение Р. Штейнера нашло выражение в картине художника В. Скотт — Пайла. Но ему не суждено было осуществиться, так как в новогоднюю ночь 1922–23 г. г. строение пало жертвой пожара, устроенного враждебными силами. Деревянная скульптура была позднее перенесена из ателье Р. Штейнером в Столярную мастерскую, где она находилась, в боковой зале Второго Гетеанума.

Эвритмия в драмах — мистериях Р. Штейнера

Как я уже писала, во время первого представления драмы — мистерии «Страж порога» (в Мюнхене, в августе 1912 года) Р. Штейнер сделал первую попытку представить новое, соответствующее духу искусство движения. В соответствии с его указаниями, в 6-й картине драмы две различные группы мыслесуществ исполняли напоминающие танец движения и выполняли формы в пространстве. В 1913 году был сделан следующий шаг в использовании эвритмии в драматическом искусстве. В драме — мистерии «Пробуждение душ» средствами эвритмии был представлен танец сильфов и гномов. Некоторое время спустя мы получили в Дорнахе новые формы и новые указания для этих двух танцев. Вскоре после этого по данным Р. Штейнером формам мы стали эвритмизировать роли «голоса» и душевных сил, которые выступают перед мыслесуществами и после них («Страж порога», 6-я картина). Также в соответствии с формами Р. Штейнером эвритмически была представлена и сцена из 2-й картины «Стража порога», где выступают душевные силы и голос совести (Блуждают мысли…).

Описание 7-й картины из «Врат посвящения» представлено на стр.96.

В соответствии с формами и указаниями Р. Штейнера, эвритмизировали и сказки из драм — мистерий: сказку о любви и ненависти (Когда — то было существо…, «Врата посвящения»); сказку о чуде источника и сказку о дереве и топоре («Испытание души»); сказку о фантазии (Жил — был светлый божественный младенец «Страж порога»).

После открытия Гетеанума добавились сцены из драмы — мистерии «Пробуждение душ». Из 2-й картины — сцена, следующая за танцем сильфов и гномов: появление душевных сил, Духа юности Иоанна с Люцифером и Теодорой, а затем Филии. Иоанн и Теодора сами рецитировали свои роли (без эвритмии), все другие исполняли в пространстве эвритмические формы и звуки в соответствии с рисунками и указаниями Р. Штейнера Мария Штейнер рецитировала тексты для эвритмистов. Во время танца сильфов и гномов Иоанн и еще одна фигура в таком же эвритмическом костюме стояли посередине сцены и сопровождали танец существ, воспроизводя руками перед собой такие же формы, которые эти существа выполняли в пространстве.

Затем последовала сцена из 4-й картины драмы «Пробуждение душ». Иоанн рецитировал без эвритмии.

Двойник, Страж порога и Ариман эвритмизировали. Затем

появлялись Бенедикт и Мария, рецитируя без эвритмии. У Стража порога было пурпурное одеяние и знак Тао на голове, тоже пурпурного цвета, над распущенными волосами исполнительницы.

У эвритмиста, представлявшего Люцифера, был костюм, выполненный по указаниям Р. Штейнера: красное, со складками, платье, поверх него вместо шлейфа — облакообразная конструкция в форме крыльев, гортани, ушей. Это верхнее платье состояло из волнистых образований: крупные волны формировали крылья и переходили в небольшие волны на месте ушей, гортани и лба, таким образом, волосы эвритмиста были полностью закрыты. Точно так же Люцифер был представлен и в росписи купола, и в деревянной скульптуре Р. Штейнера. Костюм Аримана был цвета серы, как и у исполнителя роли Аримана в драме — мистерии, с очень высокой, желтой конструкцией на голове.

В своей речи, предваряющей это представление, Р. Штейнер отметил, что действие сил духовного мира в человеческой душе, а также наглядное представление жизни души и духа человека на протяжении его жизни, которые он попытался представить в драмах — мистериях (посредством таких персонажей, как, например, Дух юности Иоанна), можно лучше всего передать в сценических постановках через видимый язык эвритмии. «Она намного полнее и интенсивнее обычной речи раскрывает духовный элемент воли человека, целостного человека»[93]

Однажды во вступительной речи к этим сценам из «Пробуждения душ» Р. Штейнер указал на то, что в них представлено настоящее самопознание Иоанна Томазия, в результате которого перед ним предстает образ собственной сущности. Иоанн видит свою сущность в образе двойника, а свою юность в образе Духа юности Иоанна, второго двойника. Эти две фигуры — не просто абстрактные символы или аллегории. Страж порога, Люцифер и Ариман — это тоже не символы, а духовные реальности [94]

Следует также упомянуть о том, что во время первого представления драмы — мистерии «Пробуждение душ» (Мюнхен, 1913 год) в 8-й картине четыре миста, стоя на возвышении в глубине зала египетского храма, должны были сопровождать слова, произносимые другими мистами, немногочисленными, сильно стилизованными движениями рук.

Рудольф Штейнер как актер

Сцене «Полет Фауста на небо» предшествовала сцена «Смерть Фауста» с лемурами и борьбой между ангелами и демонами за бессмертную душу Фауста. Эта сцена была также представлена в основном средствами эвритмии (кроме ролей Фауста и Мефистофеля).

К сценам, поставленным Р. Штейнером в Столярной мастерской, в которых он показывал нам, как лучше исполнить ту или иную роль, относится сцена с четырьмя седыми женщинами и сцена с Заботой, в которых он сам во время одной из репетиций играл Фауста, что произвело на нас всех неизгладимое впечатление. Драматическому актеру Р. Штейнеру было присуще то же превосходящее все величие, что и Р. Штейнеру — исследователю духа и провозвестнику духовных истин. Я никогда не забуду, как он играл роль Фауста на одной из репетиций сцены Ариэля. Человечество не знало его как актера, он никогда не исполнял роли во время представлений. Во время эвритмических сцен он часто присутствовал на сцене, показывая манеру движения, но сам выступал редко.

Исключением является сцена с лемурами, в которой он много показывал сам, поскольку у нас никак не получалось сделать то, что он хотел. Так, однажды Р. Штейнер поднялся на сцену, немного согнулся, его руки и ноги начали дрожать, глаза будто угасли. И снова, как тогда, когда он изображал гномов, не осталось ничего от знакомого нам Р. Штейнера. Перед нами был будто растворившийся человек, привидение. В следующий момент Р. Штейнер снова принял свой образ и добродушно сказал: «Да, таковы на самом деле лемуры!»

В рождественских спектаклях он тоже много показывал, как исполнять разные роли. Однажды во время репетиции он играл Иосифа: очень старый человек, немного глуповато смотрящий перед собой, опираясь на длинную палку, приблизился к авансцене. Вдруг он нарочно споткнулся и упал, глядя на публику с открытым ртом и широко раскрытыми глазами. «Так раньше изображали Иосифа, — сказал он, поднимаясь. — Раньше его воспринимали как своего рода глупца».

В сентябре 1924 года он сказал, что особенно интересно художественными средствами изображать глупца, и что он сам предпочел бы играть глупца, чем главного героя.

Обзор будущего развития эвритмического искусства

Ночью 28 сентября 1939 года я закончила работать над первой рукописью своих воспоминаний. В Европе бушевал

мощный пожар. Народы проливали кровь, уничтожая друг друга. С помощью современной техники стало возможным мгновенно разрушать то, что кропотливо создавалось на протяжении столетий. Сто тысяч людей были оторваны от своей работы, ранены и убиты! А ведь не прошло еще и месяца с начала войны!

Через несколько дней Столярная мастерская и прилегающие к ней помещения должны были вновь превратиться в центр антропософской работы.

Это была последняя ночь моего пребывания в ателье Рудольфа и Марии Штейнер, где мне было позволено провести несколько недель в атмосфере непреходящей духовной реальности бесконечно значимых лет работы этих двух людей в Дорнахе.

Быть может, мне не так хорошо, как хотелось бы, удалось рассказать о становлении эвритмии. Моих слабых сил не хватило для того, чтобы исчерпывающим образом описать все, что благодаря самоотверженному труду Рудольфа и Марии Штейнер было сделано в те годы в области этого духовного искусства движения и в других областях в священном здании Гетеанума для вознесения человечества к духовным высотам.

В предисловии издатели Губерт и Тилла Мария Боллиг — Шу выразили надежду, что я когда — нибудь напишу более подробные «Воспоминания о своей собственной работе в эвритмическом искусстве».

Я уже несколько лет работаю над этим, просматриваю свои дневники, вспоминаю то, что было. Я пишу об этом, потому что это придаст завершенность тому, что уже написано, и направит внимание на будущее эвритмического искусства.

Каждый раз, когда я спрашиваю себя или кто — то спрашивает меня о том, каково самое главное условие поддержания и правильного развития эвритмического искусства, я вспоминаю слова Гете: «Наследовать достоин только тот, кто может к жизни приложить наследство» («Фауст»). Нужно всем овладеть, проработать все то, что мы как бесценный дар получили в эвритмии, чтобы действительно приложить это к жизни и быть вправе называться «эвритмистами».

Раньше в этой книге я рассматривала эту проблему и приводила слова Р. Штейнера: «Испытывай себя, ученик, упражняйся с усердием!», а также его замечание: «Сделайте это своим девизом…» Р. Штейнер был очень строг в этом отношении. Он отвергал жесты, в которых не было глубокого переживания духовно — душевной субстанции отдельных звуков, и называл это «сигнализированием» вместо «эвритмизрования»: «Снова и снова неустанно повторяйте данные вам движения», — советовал он

нам, эвритмистам.

О законе повторения одного и того же он говорит: «Жизнь есть повторение одного и того же. Если духовному действительно суждено стать жизнью, оно должно быть также в какой — то мере воссоздано в душе, подобно тому как законы жизни воссозданы в образованном из духа, застывшем физическом мире… Все благополучие духовного развития человека зависит от того, чтобы он привык воспринимать духовное не так, как это сегодня принято ("О, это я уже знаю, этим я уже занимался!").

Нужно чтобы духовное вошло в чувство жизни, что всегда связано с повторением, я бы сказал, с оказанием одного и того же воздействия на одно и то же место «И повторение — это волшебная сила, которая преобразует эфирное тело»96 в Жизнедух!

Р. Штейнер говорит о том, что зачастую одни и те же слова двух людей имеют совершенно различное, порой даже противоположное значение: «Если двое говорят одно и то же, это не одно и то же»[97] Так же обстоит дело и с языком эвритмических движений: выраженное двумя эвритмистами может внешне выглядеть одинаково, и все же это производит совершенно различное воздействие на зрителей (а также на самих эвритмизирующих). Ясновидящий и существа духовного мира тоже видят при этом большую разницу. Эвритмические жесты и движения остаются духовно и душевно пусты, становятся обыкновенными сигналами, если эвритмизирующий не стремится стать новым человеком, лучше сказать, стать настоящим человеком, постоянно испытывая и преобразовывая себя.

Процесс становления настоящего человека предполагает стремление к усилению, углублению внутренней жизни. В речи этому душевному элементу соответствуют гласные. Гласными выражается то, что живет внутри человека. Мы раскрываем себя в гласных. К различным упражнениям, помогающим эвритмисту приблизиться к ощущению содержания гласных, я думаю, нужно добавить медитативное переживание гласных в значимых словах. На примере гласного О хорошо видно, что имеется в виду. К характеристике гласного О «любовно охватывать» Р. Штейнер приписал «восхищение» (см. часть I). Человек, так сказать, немного выходит из себя и одновременно принимает что — то в себя. Он идентифицирует себя с тем, что охватывает. Это полное понимания, интимное отношение [98] Но это соответствует и сущности понятия «жертвование». Как глубоко значимо и достойно восхищения то, что дух немецкого языка поместил это ударное О в слово «жертвование» («Opfer»)! Русское слово «любовь» тоже содержит ударное О.

По словам Р. Штейнера, если мы интенсивно переживаем О и правильно эвритмически делаем его, мы становимся слабыми. Мне открылось, что при выходе из себя и изливании душевного в пространство, которое охватывается жестом О, душа частично покидает тело. Это воспринимается как чувство слабости. (См. также в «Курсе по музыкальной эвритмии» об ощущении О и в «Драматическом курсе» об О как о слиянии А и U — О как «граница между сном и бодрствованием, где можно о многом узнать»[99]) Пропустить все это через душу и вложить в звук О — так может быть сделан следующей шаг в развитии эвритмии.

Снова и снова наблюдая за эвритмическими выступлениями в качестве зрителя, я замечаю, что большинство эвритмистов делают АО вместо О. В 1924 году во время эвритмического курса Р. Штейнера обратил внимание эвритмистки, которой нужно было показать О, что даже после третьей попытки ей это не удалось: «Это не О, а АО».

Это заставляет меня задуматься. Я вспоминаю, как однажды во время репетиции изречения из «Календаря души» (исполнительницы принадлежали к числу лучших эвритмисток) Р. Штейнер был недоволен исполнением и хотел убрать недельные изречения из программы выступления. Мария Штейнер предложила поработать еще и потом снова посмотреть, не станет ли номер хотя бы в какой — то степени приемлем для программы. На это Р. Штейнер ответил: «Да, но в действительности это произойдет только после нескольких инкарнаций».

Я уже писала о словах Р. Штейнера, что сейчас необходимо, чтобы эвритмия вошла в процесс развития человечества. Но это не повод для высокомерия. Он соотнес эвритмию с таким высоким членом человеческого существа, как Жизнедух, и сказал: «Но, конечно, сейчас это еще нечто такое, что может только в очень отдалённом будущем достичь определенной степени совершенства»[100] Только после нескольких инкарнаций!

Но развитие человека предполагает также и развитие интереса по отношению к материальным явлениям: «рассматривать и изучать чистое, освобожденное от физической замутненности явление». Помимо развития внутренней жизни, заботы о душевном элементе (которому в языке соответствуют гласные — движение, чувства, эмоции, не деятельность), человек должен обращать внимание на окружающий мир. При постоянной обращенности только внутрь себя мы не сможем освободиться от своей личности. Человек может прийти к своему Я только в том случае, если он направляет свой взор на облик человека — это пока единственное выражение для Я, которое он может найти во

внешнем мире. Как формы растений, кристаллов и т. п. являются выражением их сущности, так и человеческая форма соответствует сущности человека и удерживающему эту сущность Я. Но этот наш человеческий образ вводит нас в заблуждение. Я снова хочу привести здесь цитату Р. Штейнера: «И когда затем человек чувствует: ты отправлен в мир, и на Земле в тебе не воплощается то, что заложено в этом прообразе, твой прообраз остался на небесах… — если это воспринято художественно, тогда это чувство перерастает в потребность совершить и внешнее воплощение этого прообраза. Видите ли, тогда человек сам становится инструментом, который через самого себя выражает отношение человека к миру, тогда человек становится эвритмистом»[101]

Во время моей работы в Париже на сцене «Школы Р. Штейнера» в доме 6 по улице Кампань — Премьер каждый месяц проходили публичные эвритмические выступления. С началом нашей антропософской работы в этой школе начались активные нападки на личность и дело Р. Штейнера со стороны некоторых русских эмигрантов. В лекциях противников антропософии, например, заявлялось, что Р. Штейнер выдавал себя за вновь воплотившегося Иоанна Крестителя, который в последующей жизни был Рафаэлем, и выстроил в Швейцарии свой храм, который по этой причине назывался «Иоанновым зданием». В ответ на это мы решили провести публичную конференцию по теме «Личность Р. Штейнера». За два дня до начала этой антропософской недели наши русские друзья антропософии расклеили по городу большие плакаты, в которых объявлялись шесть лекций и, в заключение, эвритмическое выступление с русскими стихотворениями и музыкальными произведениями. Число участников и интерес к антропософии росли день ото дня. Эвритмическое выступление собрало много зрителей и нашло отклик в душах многих людей. В газетах появились статьи. Наряду с полными непонимания размышлениями журналистов мы получили — к большой нашей радости — статью, автор которой (не антропософ) с искренней симпатией написал следующие слова о благородном, не полагающемся на внешние эффекты искусстве эвритмии: «Это поиск, производящий очень убедительное впечатление. Во всем представлении — в выборе музыкальных и поэтических произведений, в костюмах, в том, что не были указаны имена исполнительниц и т. д. — во всем чувствуется определенная юношеской строгость и целомудрие. Я слышал, как кто — то из зрителей сказал: "Эвритмия возвращает женщине ее первоначальную идею, то, что жило как образ женщины в божественном намерении"…». (Здесь говорится только

о женщине, потому что в том выступлении мужчины не появлялись на сцене.)

Я подготовила для Марии Штейнер письменный отчет об этой «кампании» (Кампань — Премьер = «первая кампания» — название улицы, на которой располагалась «Школа Р. Штейнера», оказалось пророческим), развернутой против Р. Штейнера и о предпринятых нами шагах. Мария Штейнер посчитала важным, чтобы этот отчет появился в информационном бюллетене «Гетеанум». По ее мнению, антропософы должны были узнать правду об активной борьбе с врагами нашего движения, которую мы вели в Париже, и о важных эвритмических достижениях в «Школе Р. Штейнера». Мария Штейнер сказала мне: такой статьи об эвритмии, как эта парижская статья, с глубокими, соответствующими сути дела суждениями, еще никогда не было, это до сих пор еще не удавалось ни одному критику! Мария Штейнер была глубоко удовлетворена. Но к сожалению, мой отчет так и не появился в еженедельнике «Гетеанум».

Счастье, надежду и воодушевление дарит переживание того, какие необычные чувства и мысли вызывает эвритмия у зрителей уже в наше время, — даже будучи еще такой несовершенной, — каким сильным может быть ее воздействие. Ведь именно так Р. Штейнер говорит о настоящем искусстве: «Импульсы искусства действуют сильнее, чем моральное воспитание…, так как через настоящее искусство просвечивает вечное и непреходящее» и по большому счету, искусство является "дитём богов", защищающим людей от погружения в ложь»[103]

Таков идеальный прообраз искусства. Если Р. Штейнер говорит о том, что человек не воплощает то, что заложено в прообразе, тогда встает серьезный вопрос: насколько наш внешний облик является заблуждением и где в нем особенно сильно отображается наш отход от небесного прообраза.

Человек с примитивной, неразвитой субъективной жизнью чувств с гордостью и удовлетворением несет свой почитаемый, порой хорошо ухоженный внешний облик, наслаждается спортом, светскими танцами, заботой о своей внешности и т. д. По — другому позволяет собственному образу действовать на себя человек с глубоко развитыми чувствами. Он чувствует, что человеческий облик не таков, каковым ему надлежит быть. «И мы учимся видеть, что человеческий облик и все, что к нему относится, вся верхняя часть человека, изменена из — за присутствия в душевной жизни человека того, что называют надменностью, гордостью и высокомерием…» «Однако если оккультный ученик хочет прийти к такому соответствующему переживанию, он не должен быть сильно увлечен и влюблен в

обычное представление о себе. Иначе он будет всегда относиться к человеческому облику так, что не сможет развить требуемое переживание»[104]

В связи с этим мне кажется важным то, что однажды сказал Р. Штейнер Он сказал, примерно, следующее: не имеет значения, красива эвритмистка или нет; красивая эвритмистка выглядит даже особенно некрасиво, если ее движения поверхностны, не одушевлены. В некоторых случаях хочется даже закрыть красивое лицо шлейфом или маской (это необязательно должна быть настоящая маска, можно воспользоваться косметическими средствами), если оно не преображено и не облагорожено глубоким переживанием эвритмического элемента. Р. Штейнер, который иногда сам гримировал нас, делал это совсем по — другому, чем дамы в обычной жизни, которые хотят выглядеть красиво и ухоженно. Но некоторые эвритмистки, не желавшие расстаться со своими предубеждениями и самовлюбленностью, перед выходом на сцену незаметно убирали грим, наложенный Р. Штейнером, и красились в привычной для себя манере.

Также и нижняя половина человеческого тела должна была бы иметь другой вид. И здесь, чтобы вернуться к своему первоначальному облику, человеку нужно преодолеть в себе некоторые качества: страсти, похоть. Первоначально человек был предрасположен к другому. Люди, стремящиеся к оккультному познанию, говорят, отрекаясь от своего земного образа: «В том виде, в котором ты предстаешь передо мной, ты не есть истина, не есть человек…» «В общем — то, все, что ты из себя представляешь, сделала земная жизнь. А ты по своей сущности указываешь на совсем другой образ, на совсем другую форму». Итак, по сравнению с прообразом человеческий образ изменен в верхней части под воздействием гордости и высокомерия, а в нижней части — под влиянием страстей. Занимающимся эвритмией полезно изучать эту проблему.

Чтобы помочь прийти к более уверенным внутренним переживаниям, Р. Штейнер дает нам представление о двенадцати частях человеческого облика. В оккультизме всегда существовали эти знания и определенные названия для двенадцати частей. Это названия двенадцати знаков зодиака. Человеческий облик природным образом подразделяется на эти двенадцать частей. Они в известной степени являются строительными блоками храма Божества, так как в отношении своего внешнего облика человек действительно представляет собой храм, содержащий в себе загадки духовного мира. Единство человеческого облика — это только видимость. Распознав эту видимость, человек познает, «как она соотносится с его Я, с центром его сознания».

Для человека, стремящегося к оккультному знанию, надежнее исходить из человеческого облика, так как он меньше всего подвержен влиянию люциферических и ариманических сил, хотя последние и приобрели над ним влияние.

В приведенном в данной книге рисунке «Согласные в круге зодиака» (см. стр.163): (В ДАННОМ СЛУЧАЕ- ЭТО СТР. 72.). Р. Штейнер в 1917 году показал эти двенадцать частей и определил каждому знаку зодиака соответствующий ему согласный. В 1924 году он дал дальнейшие указания.

В согласных присутствует отображение внешних форм или внешних процессов. Они пытаются пластически отобразить внешние формы вещей [107] Силы души сознательной развиваются прежде всего через наблюдение и изучение внешнего мира, внешних земных вещей и событий. Если это должно привести к образованию живых, сущностных согласных в эвритмии, то нельзя допустить внешнего копирования форм и процессов, что зачастую происходит сегодня из — за материалистичного склада, присущего большинству людей. Звуки — это существа высшего мира, со своим внутренним развитием, которое находит отражение в языке. Р. Штейнер говорит: «Подобно тому как мы наблюдаем за процессами развития в мире растений от появления зеленых листьев весной до цветения, формирования плодов и увядания, так же существо из иерархии ангелов наблюдает за развитием звуков в царстве… языка 108» (см. также далее о языке архангелов).

Эвритмисты должны развить в себе орган, который был высоко развит у Гете, чтобы чувствовать и воспринимать духовное, стоящее за явлениями материального мира. Это духовное говорит с нами через все феномены природы. Пластическое воспроизведение этого чувственно — сверхчувственного — и есть эвритмизация согласных звуков. Р. Штейнер однажды отметил, что эвритмисты в следующей жизни могут стать естествоиспытателями.

О руках и кистях Р. Штейнер говорит: «Человеческие органы, которые мы называем руками и кистями, при осознанном рассмотрении особым образом раскрывают человеку благородное и значимое в человеческой природе… Когда мы говорим об искусстве природы, которое чудесным образом сочетается с тем, что предусмотрено в человеке как в храме Бога, нам стоит при этом рассматривать чудесное строение человеческих рук и кистей… Если же принять во внимание, сколько всего пришлось выполнить человеку руками в ходе земного развития, то можно сказать: они являются действительно ценностью, если рассматривать их с точки зрения внешнего выражения

достижений духа» [109] Эти слова пробуждают в нас чувство исключительной ответственности!

«Когда — то человек передвигался на четырех ногах, у него не было рук. В определенный важный момент развития руки стали служить нам для выполнения работы. Это связано с отдельными элементами, силами, которые в то время спустились с Венеры», но в эвритмическом искусстве средством выражения является весь человек, но особенно его руки. При чтении лекций Р. Штейнера о Евангелии от Луки нам открывается грандиозная, охватывающая нас до глубины души перспектива: «…Но мы позволим импульсу Христа пронизать весь наш дух, и наши руки выразят то, что живет в наших душах как ясный, четкий образ. Наши руки созданы не нами, а принципом Отца, и они будут пронизаны импульсом Христа. От инкарнации к инкарнации в совершаемое людьми в своих телах будет все больше и больше вливаться то, что в качестве духовного элемента исходит из Мистерии Голгофы, вплоть до принципа Отца. Таким образом, внешний мир будет пронизан принципом Христа».

Есть особенно интересный согласный, на примере которого мне хотелось бы показать, что я имею в виду, когда говорю о воспроизведении сущностного в явлениях и внешних процессах. Это согласный — «осознавать свободное раскрытие», как сказал Р. Штейнер в 1912 году. Позже последовало указание: «В древних мистериях говорили: L, — это Творящее, Формообразующее во всех вещах и сущностях, преодолевающая материю формообразующая сила… Подражающее формирование или формирующее подражание звука L,… Этот звук рассматривался в мистериях как особый, волшебный звук, поскольку когда мы что — то формируем, мы завладеваем этим». «…Уже в этом жесте и есть что — то совершенно очаровывающее»[112]

Какому же внешнему процессу соответствует звук Он соответствует развитию растения от корней до цветка и далее. Р. Штейнер был не согласен с тем, как делают этот звук эвритмисты. Однажды он сам показал L. (Почти никогда не случалось такого, чтобы он во время репетиций показывал звуки, чтобы поправлять эвритмистов.) Он поднял руки с почти соединенными пальцами — примерно на высоту глаз — и внезапно, как бы с рывком, раскрыл руки и развел пальцы: и сразу после этого дал рукам медленно упасть. При этом он сказал: природа делает скачки. Он хотел видеть в эвритмическом L, скачок в процессе роста от листа к цветку. (На физическом плане мы не воспринимаем этот скачок при раскрытии цветка и начинающемся сразу же вслед за этим увяданием — этот скачок происходит на эфирном плане.).

Р. Штейнер говорит об этом: «Таким образом была сделана

попытка в живой метаморфозе развить формы капителей, архитравов и т. д. так, чтобы они вытекали друг из друга и воспроизводили тот творческий процесс, который духовно живет в самой природе, когда она дает одному образу развиваться из другого». «И я мог увидеть, что этот возникший в результате художественной работы принцип эволюции подобен принципу эволюции в природе…». «В нашем Здании мы стремились создать формы, в которых заключены те же силы, что и силы, представляющие собой духовное в природе, лежащие в ее основе… Природа постоянно совершает скачки. Она поэтапно преобразует зеленый листок в чашелистник, в цветной лепесток цветка, в пестики и тычинки. Природа постоянно совершает скачки, работая над одним творением; жизнь постоянно совершает перевороты» (смена зубов и т. д.). «История — это тоже организм, в ней тоже происходят такие скачки». Р. Штейнер указывает на значительный скачок на рубеже XIV-XV веков: в то время началась подготовка того, что будет реализовано в середине XX века. Активно развивающиеся в последнее время события обнаруживают некоторые тенденции, «можно заметить, что они готовятся вступить в процесс развития человечества в середине этого столетия», — говорит Р. Штейнер в той же лекции.

К сожалению, я не могу рассматривать здесь чувственно — сверхчувственную сущность и становление других согласных. Очень интересным для рассмотрения является согласный М, позволяющий формировать его различным образом (различные движения ног и коленей, рук и локтей при движении в пространстве вперед и назад), подобно тому как можно по — разному плавать. О звуке М Р. Штейнер говорит следующее: «М выражает соответствие, созвучие, когда мы можем сказать: "так оно и есть". Этот звук как бы прижимается, приспосабливается… М — это понимание, проникновение в дело… Понимание мира, так грандиозно обозначенное в священном слоге индусов: AUM, М. — Итак, чтобы вам стало понятнее: сначала овладение, затем вхождение в другое, и потом понимание его. Встаньте так, чтобы в жесте — движении выражалось само собой разумееющееся приятие (взятие) и в конечном итоге понимание (руки несколько вперед). Было бы очень красиво, если бы этому могли научиться слоны; они бы так красиво делали это, вращали бы хоботом, вытянув его вперед… Это было бы самое совершенное М. Если бы мы могли делать этот звук таким же образом, тогда получалось бы наилучшее М. Я говорю это все для того, чтобы вызвать у вас переживание звука…

Звук Е тоже мог бы быть лучше исполнен слоном, чем человеком: «Переживание Е уже имеет нечто позади. Что — то

произошло, и в этом жесте человек переживает следующее за событием изучение происшедшего. Это можно пережить только тогда, когда что — то случилось, когда мы что — то чувствуем. Мы чувствуем что — то в жесте, если одна часть человеческого организма приводится в связь с другой. Существует не так много способов сделать это. Ведь человек — не слон, он не может сделать свой нос таким подвижным, чтобы его кончик доставал до щеки. Если бы это было возможно, то получился бы замечательный жест Е. Но этого мы не можем…»115 Так в юмористической форме Р. Штейнер указывает на нашу ограниченность, на нашу неспособность формировать звуки красиво и разнообразно. Это могло бы послужить исцелению людей от легкого впадения в упоение собственной значимостью и высокомерного отношения к другим земным существам. Однажды Р. Штейнер сказал, что лошадь организована таким образом, что не может делать эвритмию. Если бы лошадь занялась эвритмией, она сошла бы с ума. Кошечка, напротив, устроена так, что, если добавить ей интеллекта, она могла бы очень мило эвритмизировать. А обезьянка — сказал он с особой радостью и любовью — была бы и вовсе восхитительна! Р. Штейнер ясно дает нам понять, что мы, эвритмисты, еще очень ограничены в выражении звуков, и многое можем делать еще лишь очень несовершенно. Поэтому нам нужно быть скромными. Наша неспособность вызвана не только тем, что наше физическое тело слишком отвердело, закостенело и не обладает достаточной подвижностью, но также и тем, что твердым и малоподвижным является и наше эфирное тело. Р. Штейнер говорит: «Мы пытаемся вырвать эвритмию у Аримана. Из — за того, что Ариман вступил в мир, эфирное тело человека стало таким твердым, что он не может развивать эвритмию как естественный дар. Люди эвритмизировали бы, если бы Ариман не сделал их эфирные тела настолько твердыми, что эвритмический элемент уже не может выразить себя…»[116]

Для меня важно, прежде всего, обозначить направление, в котором может идти овладение тем, что мы получили в дар, — в нашем случае, полученным нами в эвритмии. Очень многое нужно сделать, чтобы пройти развитие от «сигнализирования» к «эвритмизированию». Я попыталась — по крайней мере, в отношении речевой эвритмии (музыкальную эвритмию следует рассматривать в отдельной главе) — обозначить, что я думаю и чувствую относительно усовершенствования эвритмического искусства и как я представляю себе ее настоящее дальнейшее развитие. Обилие цитат представляется мне необходимым. Я убеждена, что прежде всего нам нужно принять в свои сердца то,

что Р. Штейнер в качестве напутствия, предупреждения, импульса и указания представил нам в своих многочисленных докладах, лекциях, обращениях и личных разговорах.

В эвритмии весь человек является инструментом искусства. Внешнего мастерства — ловкости и т. д. — недостаточно. Неотъемлемым является внутреннее, наполняющее, то есть моральная субстанция, образ мыслей, серьезное чувство ответственности (впрочем, как и в любом другом искусстве).

Путь человека искусства таит в себе много опасностей. Например, существует опасность, достигнув первой ступени в развитии мастерства, потерять первоначальную свежесть, стремление к интенсивному поиску и постановке больших задач. Большими искушениями для эвритмистов являются признание (похвала со стороны газетных критиков и т. д.) вместо насмешек и сарказма, которые не оставляют в покое тех, кто пытается развить новое искусство, и усложняют их жизнь, прославление вместо дискредитации и травли, которые приходится переносить начинающим новое.

Р. Штейнер говорит нам, что при наличии чересчур хвалебных отзывов журналистов мы должны спросить себя, а не было ли с нашей стороны каких — либо компромиссов.

Мне кажется, к этому относится и вопрос о представлении индийского элемента. В разделе об указаниях Р. Штейнера для эвритмии в восточных языках я упомянула высказывание о том, что для выражения индийского элемента нужно было бы разработать эвритмию живота. Но мы все же не стали этого делать. При жизни Р. Штейнера индийский язык ни разу не был представлен эвритмически (на оригинале или в немецком переводе). Естественно, и впоследствии «эвритмия живота» не была разработана, но индийские номера стали появляться в эвритмических программах и пользоваться большим успехом у публики. Мне кажется, что это является примером того, как можно неправильным образом завоевать любовь публики и журналистов. Боюсь, что в будущем искушения пойти на компромисс будут становиться все сильнее.

Следующие слова Рудольфа Штейнера могут укрепить душу эвритмиста и, как путеводная звезда, указать ему путь: «…И если мы хотим пойти еще дальше, мы можем сказать себе: когда — нибудь Жизнедух будет погружен в Самодух. Но, конечно, сейчас это еще нечто такое, что может только в очень отдаленном будущем достичь определенной степени совершенства. Поскольку человек, пытаясь опустить Жизнедух в Самодух, должен полностью жить в элементе, который на сегодняшний день ему еще совершенно чужд… В этой области наши умения можно

сравнить разве что с лепетом ребенка; мы так же далеки от совершенства, как лепет ребенка от развитой взрослой речи. Можно только предположить, что когда — нибудь возникнет такое совершенное искусство, которое в определенной степени будет находиться над поэтическим искусством — конечно, здесь имеется в виду не превосходство, а упорядоченное расположение, — так же как поэтическое искусство находится над музыкой, музыка над живописью, живопись над скульптурой, а скульптура над архитектурой. Вы наверняка понимаете, что здесь я имею в виду то, что сегодня находится на самой начальной ступени своего развития: это — ЭВРИТМИЯ»[117]

Следуя совету Р. Штейнера, мы должны стараться «не просто прочитывать», а прорабатывать имеющийся материал, переходить от внешнего восприятия к внутреннему переживанию. «Это внутреннее прорабатывание имеет большое значение для настоящего продвижения»[118]

Когда же это случится — «когда — нибудь Жизнедух спустится в Самодух»119? Мы знаем, что наше Я — четвертый член человеческого существа — постепенно достигает своего полного человеческого развития на современном этапе воплощения нашей планеты, на Земле. Я — это подлинное земное благо. Наша земная миссия состоит в развитии нашего Я.

Пятый член человеческого существа — Самодух — будет развиваться и станет достоянием человека лишь на следующем этапе воплощения земной планеты, на Юпитере.

Шестой член человеческого существа, Жизнедух, начнет развиваться в человеке намного позднее — на Венере, шестом этапе воплощения Земли. И вот возникает большой вопрос: если человек только во время следующего воплощения Земли, на Юпитере, сможет преобразовать все свое астральное тело в Манас (Самодух), а преобразовать все свое эфирное тело в Буддхи (Жизнедух) еще позднее, на Венере, как можем мы думать о нисхождении Жизнедуха в Самодух в связи с эвритмией, ведь это случится только в очень отдаленном будущем?

Рудольф Штейнер говорит: «Поскольку человек, пытаясь опустить Жизнедух в Самодух, должен полностью жить в элементе, который на сегодняшний день ему еще совершенно чужд»[120]

Представим описанное выше наглядно в виде следующей схемы:

Астральное тело.
Музыка
Я

Поэзия
Самодух
Эвритмия
Жизнедух

Я — середина человеческой сущности — работает на протяжении земного развития сначала над своим астральным телом и преобразует его в Самодух. Это происходит поэтапно. «Я медленно и постепенно преобразует астральное тело в душу ощущающую, душу рассудочную и душу сознательную. Я постоянно продолжает свою работу. И когда астральное тело доведено до ступени души сознательной, тогда Я в состоянии очистить астральное тело до такой степени, чтобы в нем смог возникнуть Самодух… Он находится в неразрывной связи с душой сознательной… В просветленную душу сознательную вливается Самодух или "Святой дух"… Поскольку душа сознательная является тем принципом, в котором развивается Самодух, ее называют "Матерью Христа" или — в тайных школах — "Девой Софией" [121]

В христианской эзотерике очищенное астральное тело называли «чистой, непорочной, мудрой девой Софией». «Христианский эзотерик превращает свое астральное тело в "Деву Софию", и оно осеняется — если хотите, "затмевается" — светом "Святого духа", космического мирового Я».

«У каждого развитого человека, чье Я уже работало над астральным телом, это последнее разделяется на две части: часть, данная изначально, и часть, возникшая под воздействием Я. Последняя, которая становится все больше и больше в процессе развития человека, носит название Манас, или Самодух. — Христианский эзотерик называет эту часть "Святым духом".

Работая над жизненным телом, Я преобразовывает его в Жизнедух. Это преобразование происходит медленнее, чем преобразование астрального тела. «Та часть эфирного тела человека, которую одухотворило Я, называется Будхи, Жизнедух. Это преобразованное жизненное тело. В христианской эзотерике эта переработанная Я часть называется "Христос". Пятый член человеческого существа — Святой дух, шестой член — Христос, внутренний Христос[123].

Христиане называют Жизнедух «Словом», или «Сыном». Христос — это вечная часть жизненного тела. «Первый, кто овладел своим эфирным телом, у кого оно было полностью пронизано Жизнедухом, был Христос Иисус»[124] У большинства людей Жизнедух находится в зародышевом состоянии. Мать Спасителя — «сущность Девы Софии, которая есть просветленное

астральное тело», должна созреть для того, чтобы в ней мог действовать Христос Иисус. Она медленно созревает для осознания и осуществления импульса Христа. «Если мы еще раз вспомним пять культурных эпох — индийскую, персидскую, египетскую, греко — латинскую и европейскую, — то увидим, что в третьей эпохе была заложена основа силы Христа, которая станет плодотворной для всего человечества. То, что было тогда заложено в развитие человечества, воплотится в жизнь лишь в шестую эпоху. В шестую культурную эпоху развившийся из души сознательной Самодух соединится с Жизнедухом. Из третьей и четвертой эпохи нам пророчески светит сила Христа. Во время шестой культурной эпохи состоится таинство великого бракосочетания человечества, когда Самодух соединится с Жизнедухом…».

Далее Р. Штейнер говорит о том, что тогда человечество объединится в большой братский союз, который представлен в описании свадьбы в Кане. И далее: «Со времени третьей эпохи пройдет еще три эпохи, прежде чем случится это событие: третья, четвертая и пятая. В эзотерике культурную эпоху называют днём, поэтому в начале второй главы Евангелия от Иоанна говорится: "И на третий день была свадьба в Кане…". Этим обозначается, что последующее описание свадьбы указывает на события будущего… Христос говорит матери:

"Мой час еще не пришел…" Эти слова ясно дают понять, что свадьба в Кане указывает на что — то, что осуществится только в будущем»[125] Но в свадьбе в Кане отражен великий принцип. Это педагогический принцип эволюции». В этой лекции содержатся важные сведения о сущности Диониса [126]

Если, говоря об очень отдаленном будущем», в котором эвритмия «сможет достичь определенной степени совершенства», Р. Штейнер имел в виду эту свадьбу в Кане, которая состоится «на третий день», тогда становятся понятными его слова: «Да, но в действительности это произойдет только после нескольких инкарнаций!»

В шестую культурную эпоху будет развиваться Самодух. Но человек еще не будет в состоянии развивать его собственными силами. Он еще не будет относиться к этому Самодуху как к части своей личности, а будет воспринимать, как по достижении определенной степени развития в его Я наподобие ангела проникает свет Самодуха. Овладевая этим светом, человек делает его своим водителем — как бы по милости высших существ. То же самое произойдет впоследствии и с Жизнедухом. Человек будет говорить о Манасе и Буддхи как о своей высшей, стоящей над ним природе, на которую он взирает снизу вверх. Человек пророчески

воспримет в себя то, что только впоследствии на Юпитере и затем на Венере достигнет своего полного развития и станет частью его существа [127]

В обращениях перед эвритмическими выступлениями. Р. Штейнер сообщает нам важные результаты своих духовных прозрений, связанные с этим восприятием будущих процессов Юпитера — Венеры. Если человек будет сопровождать свою речь жестами, чтобы сделать ее не такой земной, как в обычной жизни, то ему будут помогать существа из мира ангелов. Об эвритмии Р. Штейнер говорит: «Если же повседневные жесты будут переводиться в отдельные жесты эвритмии, тогда можно увидеть то, что в переводе на язык высших сущностей означает язык архангелов». В эвритмии человек исполняет «те движения, которые в мире архангелов являются речью. Таким образом, мы сопровождаем неземным элементом то, что поэт хочет поднять в неземное. Именно поэтому он выбирает не язык прозы, а живописный, пластичный или музыкальный элементы речи. Это, конечно, может звучать немного странно, когда мы говорим, что эвритмия — это земное отображение языка архангелов…»[129]

Далее говорится о том, как во время четвертого — современного — воплощения Земли люциферические сущности побуждают нас уже сегодня продвинуться к пятому и шестому принципу, предвосхитить то развитие, которое должно случиться на Юпитере и Венере, как на этой Земле действует Христос, принесший на Землю великий импульс макрокосмического Я, чтобы человеческое Я восприняло его и развивалось дальше: «И у него (Христа) не было пятого (Самодуха) и шестого макрокосмического принципа (Жизнедуха). Их он будет развивать, чтобы дать их человечеству на Юпитере и Венере… Он вступил в земное развитие, не имея в своем распоряжении пятого, шестого и седьмого принципа, точно так же, как не имеет их человек…»[130] Очень важно так проработать эту лекцию, чтобы она стала нашим внутренним переживанием, чтобы в нас активно жило то, что сказано о погружении души человека в бесконечные внутренние глубины, об углублении внутренней жизни через восприятие света и любви в человеческой природе как дара импульса Христа. Глубокое значение имеет и то, что медитация «Сияет света творческая сущность…» (из 3-й картины драмы — мистерии "Врата посвящения») была взята Рудольфом и Марией Штейнера в качестве самого первого номера для программы первого публичного эвритмического выступления (Цюрих, 24 февраля 1919 года). Р. Штейнер назвал их «Слова к духу и любви». Таким образом, с самого начала эвритмия была представлена публике (большая часть которой не имела

отношения к антропософии) в своей глубокой, истинной сущности как мистериальное искусство нового времени. В связи с нашей проблемой работа — в том числе и медитативная — над этими словами Р. Штейнера, а также над их метаморфозой в конце 7-й картины, наверняка, поможет нам в борьбе за их понимание и переживание.

Только в самом отдаленном будущем Самодух и Жизнедух получат настоящее, полное, самостоятельное развитие в человеке. Так же как и Я, достояние Земли, — пока что самый характерный член человеческого существа, — достигнет своей полноты в конце земного развития. На Юпитере Христос будет развивать «пятый, на Венере — шестой макрокосмический принцип, чтобы дать их людям на Юпитере и Венере… Христос будет обращать людей внутрь, и в то же время делать их смиренными. Люциферические сущности будут поднимать человека над собой, делать его умным, сообразительным, гениальным, но и в определенной степени высокомерным…» Обращая наше внимание на эту опасность, предупреждая нас о ней, Рудольф Штейнер обращается к эвритмистам со словами: «Эвритмическое искусство — это нечто такое, что не дает повода для высокомерия»[132]

Помимо самоотдачи и усердия в овладении эвритмической техникой, для человека изучающего эвритмию или уже преподающего или представляющего эвритмию со сцены имеет большое значение проработка многочисленных лекций Р. Штейнера 133 о развитии высшей природы человека. Высокая цель, поставленная перед нами Р. Штейнером, — представлять верное, внешнее отражение идеального небесного прообраза человека (воспроизводя в пространстве движение нашего небесного прообраза) — обязывает нас к такому разностороннему, неутомимому труду.

У поэтов различных народов встречается более или менее соответствующее духу описание предчувствия — высшей природы человека. Например, в стихотворении Гете «Песнь странника в бурю», которое начинается словами Кто храним всемощным гением… Однажды мы долго работали над созданием эвритмической композиции для этого стихотворения. Разработали сложные формы для многочисленных образов божественного мира, встречающихся в стихотворении, и отрабатывали их на сцене Столярной мастерской. Все это было для нас очень сложным. Посмотрев на наши старания, Р. Штейнер сам нарисовал формы лишь для трех образов. Эти формы кажутся мне очень показательными как раз в связи с проблемой понимания отношения Я к двум высшим членам человеческого существа (см. рисунки на следующей странице).

Платье Шлейф

I фиолетовое зелёный
II красное синий
III желтое светло — лиловый

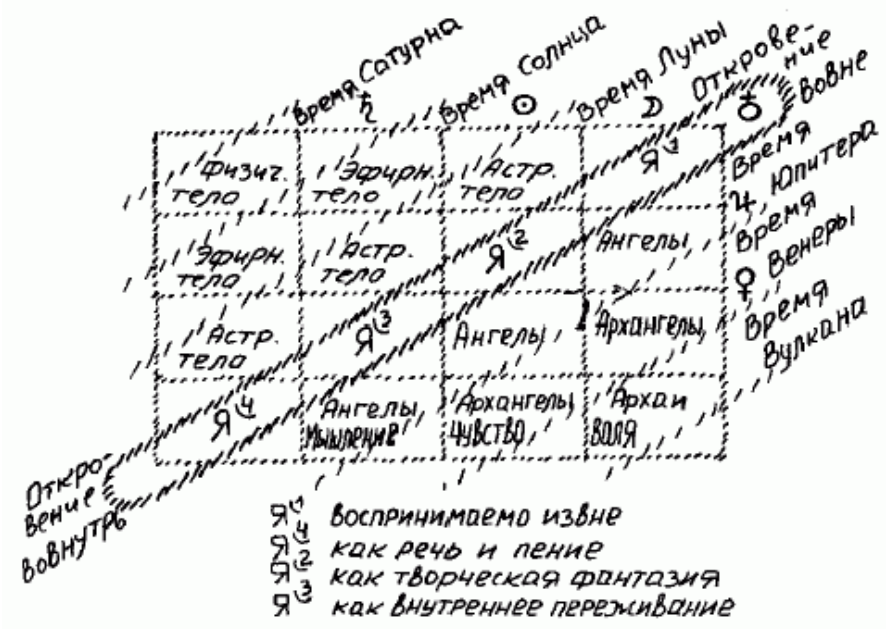
СХЕМА — РИСУНОК: СТР. ОРИГИНАЛА 287.

Р. Штейнер ожидал, что содержание его трудов будет переработано во внутреннее переживание. Он настоятельно советует это в лекции «Я, воспринимаемое извне как речь и пение, как творческая фантазия, как внутреннее переживание» 135, где он также приводит пример построения схемы для цельного взгляда на различные аспекты содержания его циклов лекций.

Чтобы составить подобное сопоставление в отношении эвритмии, нужно провести основательное исследование, к которому и побуждает написанное в этой книге. Р. Штейнер говорит о приведенной ниже схеме, которая из далекого прошлого указывает на далекое будущее: «С определенной точки зрения эта схема дает вам примерное представление о сложности человеческой природы». И далее: «Сегодня я привел вам пример того, как из содержания циклов можно выстроить подобную схему. Я надеюсь, что многие из вас постепенно выстроят для себя подобные схемы… Из того, что мы на сегодняшний день (в 1915 году) имеем в качестве материала циклов, можно, при условии плодотворной работы, выстроить сотни и даже множество тысяч — а может быть, и еще больше — подобных схем…»

Эта схема также указывает на «очень отдаленное будущее», в котором, как предсказал Р. Штейнер, эвритмическое искусство достигнет своей полноты и совершенства. Развитие в этом направлении требует от эвритмистов, помимо постоянных, самоотверженных упражнений в овладении эвритмической техникой, интенсивной проработки вышеозначенного содержания. В этом я нахожу ответ на вопрос о путях будущего развития и задач эвритмистов.

Открытие наружу:
Физ. тело Эфир. тело Астр. тело Я (1)
Эфир. тело Астр. тело Я (2) Ангелы
Астр, тело Я (3) Ангелы Архангелы
Я (4) Ангелы Мышление Архангелы Чувство Архаи Воля ……



Открытие внутрь.
Я (1) — как внешнее восприятие
Я (2) — как речь и пение
Я (3) — как творческая фантазия
Я (4) — как внутреннее переживание

* * *

Следует упомянуть об еще одном вопросе, который может возникнуть у нас при обращении к этой проблеме. Возможно ли уже сейчас, во время этой нашей инкарнации, получить переживания из того мира, в котором произойдет объединение двух высших принципов человеческой природы? Р. Штейнер дает разъяснение 137; современный человек еще не может осознанно переживать будущий мир, в котором он сейчас живет только во сне… «Из того мира, в котором человек пребывает от засыпания до пробуждения, он ничего не может воспринять, так как это — мир будущего. Это тот мир, в который превратится Земля в тех состояниях, которые я описал в своем "Тайноведении" как состояния Юпитера, Венеры и Вулкана. Таким образом, на самом деле современный человек, надрессированный (прошу прощения за такое выражение) интеллектуально мыслить, во время сна живет в пустоте. Он сам не является пустотой… но он живет в

пустоте, потому что еще не может воспринять то, в чем он живет. Мир будущего — для него это еще ничто».

Не изменяется ли эта картина, когда человек принимает в себя антропософские мысли? Нет, ничего не меняется, пока он их только принимает в себя, пока он воспринимает духовную науку лишь в пассивном мышлении. Изменения происходят, когда человек начинает не просто пассивно, интеллектуальным образом, переживать антропософские истины, когда он начинает с их помощью преобразовывать все свое существо. Человек может силой своей воли внести пережитую во сне реальность в мысли во время бодрствования. «Если вы хотите стать антропософом в том смысле, что будете воспринимать антропософские идеи и не только пассивно отдаваться им, а волевым образом вносить в мысли, в чистые мысли антропософии, то, чем является человек каждую ночь во время сна без сновидений, — тогда вы достигнете той первой ступени, которую в наше время по праву называют ясновидением. Тогда вы будете ясновидчески жить в мыслях антропософии»[138]

Наследовать достоин только тот,
кто может к жизни приложить наследство.
Лишь тот, кем бой за жизнь изведан,
жизнь и свободу заслужил.

Эти, а также другие слова из «Фауста» Гете имели для меня большое воспитательное значение — для развития активности, внутренней деятельности.

Уважаемый мною, любимый учитель немецкого языка и литературы в «Патриотическом институте» в Петербурге, доктор Эмиль Шмидт, большой почитатель Гете, был самой выдающейся личностью среди педагогов того заведения. Он излучал энергию, силу воли и инициативу. Доктор Шмидт подробно прорабатывал с нами обе части «Фауста». Мы (будучи в возрасте от 17 до 18 лет) заучивали наизусть фаустовские монологи и многие другие отрывки. Каждый месяц писалось сочинение, темой которого становились отдельные особо знаменитые фразы — как, например, те, что приведены выше.

После последнего сочинения по «Фаусту» (письменный экзамен перед выпуском из института) он с сияющим видом приветствовал меня словами «Я поздравляю Вас, Вы достигли фаустовской зрелости!» Здесь я хочу выразить сердечную, теплую благодарность своему любимому учителю, который еще в юности научил меня ценить и любить Гете.

Пятнадцать лет спустя мне посчастливилось услышать

лекции Р. Штейнера и увидеть его постановки сцен из «Фауста» в строящемся на дорнахском холме Первом Гетеануме, — а перед этим на уникальной, незабываемой сцене Столярной мастерской. Мне даже удалось принимать активное участие в инсценировках. В антропософии, в гетеанизме XX века, — «Поскольку этот гетеанизм, будучи продолженным, означает вхождение в антропософски ориентированную духовную науку»139, — Р. Штейнер дал человечеству в высшем проявлении то, что в начале как росток присутствует у Гете, а потом постепенно становится настоящим познанием духовного мира и что содержится как «бесконечная мудрость» в сочинении всей его жизни, «Фаусте», особенно во второй его части. "И эта вторая часть была передана человечеству только после его смерти, и человечеству придется собрать воедино все знания духовной науки, чтобы проникнуть в тайны этого великого произведения», — говорит Р. Штейнер[140].

В этой книге я описываю, как проблема уравновешивания полярностей, которая занимает Гете в «Фаусте», была решена Р. Штейнером в более осознанном и совершенном виде. Его деревянная скульптура Представителя человечества является зримым воплощением этой темы. Вся его деятельность ведет к тому, чтобы установить равновесие человеческой души. Эвритмия имеет здесь важное положение и важную задачу. Я всю жизнь старалась служить этой задаче и сейчас пытаюсь со всей ответственностью посвятить ей свои силы.

Моим великим, добросердечным учителям — Рудольфу и Марии Штейнер, помощникам и спасителям от бедствий нашего времени, создателям антропософского искусства — я с благоговейной любовью выражаю свою глубочайшую благодарность за все благо, которое они мне оказали, и за доверие, которое они подарили мне.

* * *

«Важный исторический момент, момент создания нового вида искусства, первый выход в свет возвышенных, имеющих высшее духовное происхождение элементов эвритмии, описание препятствующих этому внешних обстоятельств, рассказ об атмосфере, царящей вокруг Рудольфа и Марии Штейнер, — все это живет, дышит, пульсирует на страницах книги.

Перед нами возникает картина круга людей, которые первыми восприняли новое искусство. Этих людей было не так уж много, но они были полны самоотдачи, самоотверженности, энтузиазма, развивали мужество и крепость духа в борьбе с

препятствиями. При чтении этой книги у многих эвритмистов появляется глубокая тоска, желание быть участником событий того несравненного, незабываемого времени: 1912–1925 г. г., со дня создания эвритмии до смерти Р. Штейнера

Пусть же опубликованные здесь воспоминания разожгут огонь самопожертвования в тех, кто служит эвритмии! Пусть они познакомят читателей, благодаря этой книге впервые соприкоснувшихся с эвритмией, с неслыханными духовно — физическими событиями, происходившими в годы, о которых идет речь в воспоминаниях. Пусть во всех нас они вызовут чувства скромности и глубокого почтения, должные возникать по отношению к таким фактам".

Губерт Боллиг и Тилла Мария Боллиг.

Примечания

Сокращения:

GA (ПСС для русскоязычных изданий) — номер по каталогу Полного собрания сочинений Рудольфа Штейнера (Gesamtausgabe), издающегося Издательством Рудольфа Штейнера, Дорнах (Швейцария). Если книга еще не издана на русском, приводится ее оригинальное название и номер в GA без указания издателей.

R. St. N.V. — Rudolf Steiner Nachlaßverwaltung, Управление наследием Рудольфа Штейнера, Дорнах (Швейцария).

Ph. A.V. — Philosophisch — Anthroposophischer Verlag, Философско — антропософское издательство, Дорнах (Швейцария).

1. Драмы — мистерии (ПСС 14) — М., Энигма, 2004.

2. В то время еще Мария фон Сиверс. Все фамилии приведены в соответствии с последним семейным положением.

3. Оригинальные рисунки Рудольфа Штейнера приведены в статье Лори Майер — Смитс в книге Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie (GA 277a), на которую здесь дается ссылка. Для сравнения — ее статья «Первые жизненные ростки нашей эвритмии» (в «Сообщениях об антропософской работе в Германии», № 15, Пасха 1951). Однако, этот танец исполнялся так, как указано в моем рисунке.

4. О культуре тела в воспитании древних греков и современных народов см. Der pädagogische Wert der Menschenerkenntnis und der Kulturwert der Pädagogik (GA 310), 9-я лекция.

5. В статье «Гетеанум за свои десять лет», которая напечатана в сборнике Der Goetheanumgedanke inmitten der Kulturkrisis der Gegenwart (1921–1925) (GA36).

6. Eurythmie als sichtbare Sprache. Laut — Eurythmie — Kurs (GA 279).

7. См. прим. 1.

8. Die Geheimnisse der Schwelle (GA 147).

9. В книге Die Entstehung und Entwicklung der Euryth — mie (GA 277a). Стр. 108–110 в этом ценном сборнике о возникновении эвритмии (см. также прим. 3) — это моя статья «К истории возникновения стандартных форм и о рецитации к эвритмии». Помимо форм, приведенных в данной книге, там я упоминаю также и другие формы, которые дал нам Рудольф Штейнер для первой части «Фауста», а именно для сцены «Рабочая комната»: 1) Духи (в сенях) — Один из нас в ловушке…; 2) Заговор

четвероякий

— Саламандра, жгись… Раздуй свое пламя…; 3) Духи — Рухните, своды… (в центре неподвижная, наподобие колонны, высокая, закрытая фигура, за которой один за другим исчезают и появляются с другой стороны подвижные духи); 4) Хор духов в рабочей комнате — О бездна страданья…; 5) Считалка ведьмы — Ты из одной десятку строй… (семиугольник с вершиной вперед, к публике, семь эвритмисток); 6) Песнь Маргариты — Король жил в Фуле дальней… Кроме сцены 3 все эти формы впоследствии также многократно исполнялись независимо от представлений «Фауста».

10. Сущность искусств (из ПСС 271) — 3VL, Духовное знание, 1917.

11. Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie (GA 277a).

12. Берген, 11 октября 1913 года, в Okkulte Untersuchungen über das Leben zwischen Tod und neuer Geburt (GA 140).

13. Указание Рудольфа Штейнера — белые эвритмиче — ские платья для взрослых, светло — зеленые для детей — строго, соблюдалось нами в первые годы работы в Дорнахе.

14. A. Dubach-Donath, Die Grundelemente der Eurythmie — Dornach, Ph. A.V., 1928 и Die Kunst der Eurythmie-Dornach, Ph. A.V., 1950.

15. Der Mensch im Lichte von Okkultismus, Theosophie und Philosophie (GA 137).

16. Человеческая и космическая мысль (ПСС 151) — СПб., Дамаск, 1999.

17. Das Geheimnis der Trinität (GA 214).

18. Эта лекция появилась под названием Zeiten der Erwartung. Neue Formen der alten Schönheit aus der Welt des Geistes (Ph. A.V., 1935) и находится в томе Der Dornacher Bau als Wahrzeichen geschichtlichen Werdens und künstlerischer Umwandlungsimpulse (GA 287). Фрагмент, относящийся к эвритмии, стоит в GA 277a (см. прим. 3). Для сравнения — слова Рудольфа Штейнера о Кристиане Моргенштерне в книге Christian Morgenstern. Der Sieg des Lebens über den Tod

— Dornach, Ph. A.V., 1935.

19. Миссия Архангела Михаила (ПСС 194) — М., Антропософия, 2000, 11-я лекция, 14 декабря 1919.

20. Wahrspruhsworte (GA 40).

21. Das Ereignis der Christus — Erscheinung in der ätherischen Welt (GA 118).

22. Geisteswissenschaftliche Erläuterungen zu Goethes «Faust». Band I: Faust, der strebende Mensch (GA 272).

23. Лекция, прочитанная в Штутгарте 4 декабря 1922 года, в:

Geistige Zusammenhänge in der Gestaltung des menschlichen Organismus (GA 218).

24. См. прим. 11.

25. Всемирная история в свете антропософии (ПСС 233) — М.,Новалис, 2002.

26. «Второй курс. Аполлонический элемент. Указания для душевного формирования подвижных речевых форм. Дорнах, 1915», содержится в GA 277a (см. прим. 11).

27. H. Hollenbach, Toneurythmie aus den frühen Dornacher Jahren.

28. См. прим. 5.

29. См. прим. 26.

30. См. прим. 5.

31. В предисловии к книге Goethe — Studien* und goethea — nistische Denkmethoden. Der Goetheanumgedanke inmitten der Kulturkrise der Gegenwart — Ph. A.V., для сравнения см. также GA 36.

32. См. прим. 5.

33. «Утерянное праслово. Алфавит как отражение тайны человека», в: Nordische und mitteleuropäische Geistimpulse (GA 209).

34. Geisteswissenschaftliche Erläuterungen zu Goethes «Faust». Band I: Faust, der strebende Mensch (GA 272); Geisteswissenschaftliche Erläuterungen zu Goethes «Faust». Band II: Das Faust — Problem. Die romantische und die klassische Walpurgisnacht (GA 273).

35. См. прим. 6.

36. «Моральное переживание мира цвета и звука как подготовка к творческой деятельности» (Дорнах, 1 января 1915), в: Das Wesen der Farben (GA 291), а также в Kunst im Lichte der Mysterienweisheit (GA 275). О Бхагавад — Гите: Бхагаватгита и послания апостола Павла (ПСС 142) — Калуга, Духовное познание, 1993, а также Оккультные основы Бхагаватгиты (ПСС 146) — Калуга, Духовное познание, 2001.

37. «Жизнь человека во сне и жизнь между смертью и новым рождением», в GA 214 (см. прим. 17).

38. Вступительные слова к эвритмическому представлению 1 июля 1923, в: Eurythmie. Die Offenbarung der sprechenden Seele (GA 277).

39. Mysterienwahrheiten und Weihnachtsimpulse. Alte Mythen und ihre Bedeutung (GA 180), особенно лекция от 6 января 1918.

40. Das Karma des Berufes des Menschen in Anknüpfung an Goethes Leben (GA 172).

41. См. прим. 39, лекция от 8 января 1918.

42. См. прим. 6.

43. Weltwesen und Ichheit (GA 169). Дальнейшие указания в отношении проблемы имагинации содержатся в: «Двенадцать чувств человека в их отношении к имагинации, инспирации, интуиции», в Geisteswissenschaft als Erkenntnis der Grundimpulse sozialer Gestaltung (GA 199); ПСС 151 (см. прим. 16); GA 137 (см. прим. 15), особенно 10-я лекция 12 июня 1912.

44. Духовные Иерархии и их отражение в физическом мире. Зодиак, планеты, космос (ПСС 110) — М., Энигма, 2004.

45. См. прим. 20.

46. Там же.

47. GA 169 (см. прим. 43), 6-я лекция от 11 июля 1916.

48. См. прим. 20.

49. Der Dornacher Bau als Wahrzeichen geschichtlichen Werdens und künstlerischer Umwandlungsimpulse-Dornach, Ph. A.V., 1937.

50. R. Steiner / M. Steiner — von Sivers, Sprachgestaltung und Dramatische Kunst. Dramatischer Kurs (GA 282).

51. R. Steiner, Stilformen des Organisch-Lebendigen-Dornach, Ph. A.V., 1933 (2 лекции, Дорнах 28 и 30 декабря 1921).

52. 2-я лекция от 29 декабря 1914 в GA 275 (см. прим. 36).

53. Из предисловия Марии Штейнер в GA 275 (см. прим. 36).

54. Отношение мира звезд к человеку и человека к миру звезд (ПСС 219) — Калуга, Духовное познание, 1999. 12-я лекция от 31 декабря 1922.

55. GA 279 (см. прим. 6) и Eurythmie als sichtbarer Gesang. Ton — Eurythmie — Kurs (GA 278).

56. Евангелие от Иоанна в связи с тремя другими Евангелиями, особенно с Евангелием от Луки (ПСС 112) — М., Антропософия, 2001.

57. Кристиания, Троица 18 мая 1923 года: «Антропософия и искусство I», в: Das Künstlerische in seiner Weltmission (GA 276).

58. GA 282 (см. прим. 50).

59. Для сравнения см. K. O. Müller, Geschichte der griechischen Literatur. В своем курсе «Искусство реˆи и драматическое искусство» (см. прим. 50) в 10-й лекции «Мистериальный характер драматического искусства» Рудольф Штейнер говорит о сакральном источнике и развитии актерского искусства и приводит образ, который может — при медитативном рассмотрении — дать представление о ступенях его развития.

60. В GA 279 (см. прим. 6).

61. В: Vergangenheits- und Zukunftsimpulse im sozialen Geschehen (GA 190), 5-я лекция: «Духовные основы социального вопроса И».

62. В: Geisteswissenschaftliche Sprachbetrachtungen (GA 299).

63. В GA 282 (см. прим. 50).

64. В GA 279 (см. прим. 6).

65. В GA 299 (см. прим. 62).

66. Eurythmie als sichtbarer Gesang. Ton — Eurythmie — Kurs (GA 278), 1-я лекция от 19 февраля 1924.

67. В GA 279 (см. прим. 6), 4-я лекция от 27 июня 1924.

68. См. о гласных I [И] и O GA 279 (прим. 6), 3-я лекция. J [Й] — эгоистичная сущность, O — мудрая деятельность: там же, 10-я лекция.

69. GA 278 (см. прим. 66).

70. GA 279 (см. прим. 6). Для сравнения: «Кто чувствует /, тот знает, что человек сам устанавливает свое существо в пространстве, тогда как при произнесении E у него возникает чувство, что в нем происходит духовный процесс…» Звук E относится к миру Диониса (I E U). E — тепло, огонь, сияние.

71. Aus schicksaltragender Zeit (GA 64), 1-я лекция от 29 октября 1914.

72. Лекция от 26 сентября 1905, в: Основные элементы эзотерики (ПСС 93a) — Калуга, Духовное познание, 1999.

73. См. Духовное водительство человека и человечества (ПСС 15) — Калуга, Духовное познание, 1992. См. также GA 282 (прим. 50).

74. В GA 180 (см. прим. 39).

75. GA 279 (см. прим. 6) и GA 282 (см. прим. 50).

76. В GA 279 (см. прим. 6), 7-я лекция от 2 июля 1924.

77. Тоже в GA 279 (см. прим. 6).

78. В настоящее время GA 180 (см. прим. 39).

79. Подробный список литературы по данной теме содержится в книге W. Gundel, Dekane und Dekansternbilder — Studien der Bibliothek Warburg, Bd. 19, 1936. См. также: В. Гундель, «Новое из античных рукописей», статья в Der Sternenfreund, 1936, Heft 1. Рукопись в Британском музее датируется 1431 годом. Это перевод греческого, доныне неизвестного древнего текста (египетские имена и образы, встречающиеся в этом тексте, преобразованы согласно греческому мироощущению). Этот перевод содержит также каталог деканов, с которого начинается книга. «Под деканами понимаются 36 богов, каждый из которых управляет десятью градусами зодиака. В древней греческой астрономии повелители пояса экватора также распределены на 36 сфер, каждая по 10 градусов; в то же время они связаны со звездами и созвездиями этого круга».

80. В GA 180 (см. прим. 39), 1-я лекция, прочитанная в Базеле 23 декабря 1917.

81. В: Der Baugedanke des Goetheanum (запланировано как GA

289–290).

82. В GA 36 (см. прим. 5).

83. В ПСС 233 (см. прим. 25); также см. лекцию от 22 апреля 1924 о вознесении в пламени эфесского храма и здания Гетеанума, в: Средневековые центры Мистерий (ПСС 233а) — Ереван, Лонгин, 2008, часть «Праздник Пасхи как часть мистериальной истории человечества».

84. См. лекции от 1 и 2 января 1915, напечатаны как 5-я и 6-я лекции в GA 275 (см. прим. 36).

85. Там же.

86. В: Science Spirituelle — Париж, 1928.

87. «Проявление небесного в земном через искусство», лекция от 22 августа 1924, в: Сознание посвященных (ПСС 243) — Ереван, Лонгин, 2008, М., Новалис, 2008.

88. Лекция от 31 июля 1915 «Тайны искусства», в: Kunst — und Lebensfragen im Lichte der Geisteswissenschaft (GA 162).

89. GA 282 (см. прим. 51).

90. В: Über Philosophie, Geschichte und Literatur (GA 51).

91. В: Bühnenkunst am Goetheanum, выпуск 4, Пасха 1937 г.

92. GA 279 (см. прим. 6).

93. Вступительная лекция 1 мая 1921 в Дорнахе, перед представлением сцен из «Пробуждения душ». См. также обращения от 9 апреля, 5 и 15 мая 1921 в GA 277 (см. прим. 38).

94. Лекция 5 ноября 1922 в Гааге, в GA 277 (см. прим. 38).

95. В: Bausteine zu einer Erkenntnis des Mysteriums von Golgatha (GA 175), 2-я лекция, 13 февраля 1917.

96. В: Menschheitsentwickelung und Christus — Erkenntnis (GA 100), 2-я лекция.

97. «Как мне найти Христа?» (Цюрих, 16 октября 1918) в: Der Tod als Lebenswandlung (GA 182).

98. В GA 279 (см. прим. 6).

99. См. GA 278 (прим. 55) и GA 282 (прим. 50).

100. «Преобразующие импульсы для эволюции искусств человечества», 2-я лекция в GA 275 (см. прим. 36).

101. «Антропософия и искусство», в GA 276 (см. прим. 57).

102. Лекция от 25 марта 1907 в: Ursprungsimpulse der Geisteswissenschaft (GA96).

103. 12-я лекция в ПСС 194 (см. прим. 19).

104. 5-я лекция в GA 137 (см. прим. 15).

105. Об этой проблеме внешнего вида см. также «Эврит — мические фигуры» в GA 279 (см. прим. 6).

106. В GA 137 (см. прим. 15).

107. См. GA 279 (прим. 6) и Лечебная эвритмия (ПСС 315) — М., КМК, 2008.

108. Лекция 7 июля 1915 «Царство языка. Язык как отображение жизни высших сущностей» в GA 162 (см. прим. 88).

109. Лекция 8 июля 1912 в GA 137 (см. прим. 15).

110. В: «Основы теософии» (Ганновер, 21 сентября — 4 октября 1907; 8-я лекция, 3 октября); эти ле&ции не были опубликованы, так как существуют лишь их отрывочные записи. Моя цитата взята из частной рукописи, которая содержит еще и следующее продолжение, подтверждения которому я, однако, нигде не встречала: «…благодаря этому в наших руках имеются силы, которые полностью раскроются только когда Земля достигнет состояния Венеры».

111. Евангелие от Луки (ПСС 114) — М., Антропософия, 2000, 10-я лекция, Базель, сентябрь 1909.

112. Это замечание Рудольф Штейнер сделал в 1912 году во время занятий с Л. Смитс в Боттмигнене. Другие цитаты взяты из GA 279 (см. прим. 6).

113. 9-я лекция от 12 февраля 1919 из ПСС 194 (см. прим. 19).

114. В GA 279 (см. прим. 6).

115. Там же.

116. «Я, воспринимаемое извне как речь и пение, как творческая фантазия, как внутреннее переживание», лекция от 9 января 1915 в: Wege der geistigen Erkenntnis und der Erneuerung künstlerischer Weltanschauung (GA 161).

117. См. лекцию от 29 декабря 1914 в GA 275 (см. прим. 36).

118. См. прим. 117 для цитат этого абзаца.

119. Особенно здесь следует указать на «Евангелие от Иоанна» в GA 100 (см. прим. 96), а также: Евангелие от Иоанна (ПСС 103) — Калуга, Духовное познание, 1998; «Мировое Я и человеческое Я» (9 января 1912) в: Das esoterische Christentum und die geistige Führung der Menschheit (GA 130); «Я, воспринимаемое извне…» (см. прим. 116) и многочисленные обращения перед эвритмическими представлениями, содержащиеся в GA 277 (см. прим. 38), особенно обращение от 8 июля 1923.

120. ПСС 103 (см. прим. 119).

121. 5-я лекция из «Евангелия от Иоанна» в GA 100 (см. прим. 96).

122. 12-я лекция из ПСС 103 (см. прим. 119).

123. «Древнее посвящение и эзотерическое Христианство», лекция от 17 марта 1907, в: Das christliche Mysterium (GA 97).

124. См. прим. 121.

125. 8-я лекция из «Евангелия от Иоанна» в GA 100 (см. прим. 96).

126. 5-я лекция из ПСС 103 (см. прим. 119).

127. «Мировое Я…» в GA 130 (см. прим. 119).

128. См. прим. 38, особенно обращения от 8 и 9 июля 1923.

129. Из обращений (см. прим. 38). См. также «"Я", воспринимаемое извне…», прим. 116.

130. «Мировое Я…» в GA 130 (см. прим. 119).

131. Там же.

132. «Преобразующие импульсы для эволюции искусств человечества», 2-я лекция в GA 275 (см. прим. 36).

133. 11-я лекция в: Евангелие от Матфея (ПСС 123) — М., Новалис, 2001.

134. См. цитату Рудольфа Штейнера из лекции «Антропософия и искусство» (прим. 101) и мои комментарии к ней: «Мы пытались продолжать путь, который благодаря ему открылся перед нами…» (стр. 197).

135. «Я, воспринимаемое извне…» (см. прим. 116).

136. См. схему в GA 161 (прим. 116).

137. «Ночной человек и дневной человек» (Дорнах, 3 февраля 1923), в: Erdenwissen und Himmelserkenntnis (GA 221).

138. Там же.

139. 7-я лекция от 1 ноября 1918 в: Иносказательность истории (ПСС 185) — М., Новалис, 2002.

140. Цитата из публичной лекции, Страсбург, 23 января 1910 в GA 272 (см. прим. 22).

notes

Примечания

1

Драмы — мистерии (ПСС 14) — М., Энигма, 2004.

2

В то время еще Мария фон Сиверс. Все фамилии приведены в соответствии с последним семейным положением.

3

Оригинальные рисунки Рудольфа Штейнера приведены в статье Лори Майер — Смитс в книге Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie (GA 277a), на которую здесь дается ссылка. Для сравнения — ее статья «Первые жизненные ростки нашей эвритмии» (в «Сообщениях об антропософской работе в Германии», № 15, Пасха 1951). Однако, этот танец исполнялся так, как указано в моем рисунке.

4

О культуре тела в воспитании древних греков и современных народов см. Der pädagogische Wert der Menschenerkenntnis und der Kulturwert der Pädagogik (GA 310), 9-я лекция.

5

В статье «Гетеанум за свои десять лет», которая напечатана в сборнике Der Goetheanumgedanke inmitten der Kulturkrisis der Gegenwart (1921–1925) (GA36).

6

Eurythmie als sichtbare Sprache. Laut — Eurythmie — Kurs (GA 279).

7

См. прим. 1.

8

Die Geheimnisse der Schwelle (GA 147).

9

В книге Die Entstehung und Entwicklung der Euryth — mie (GA 277a). Стр. 108–110 в этом ценном сборнике о возникновении эвритмии (см. также прим. 3) — это моя статья «К истории возникновения стандартных форм и о рецитации к эвритмии». Помимо форм, приведенных в данной книге, там я упоминаю также и другие формы, которые дал нам Рудольф Штейнер для первой части «Фауста», а именно для сцены «Рабочая комната»: 1) Духи (в сенях) — Один из нас в ловушке…; 2) Заговор четвероякий

— Саламандра, жгись… Раздуй свое пламя…; 3) Духи — Рухните, своды… (в центре неподвижная, наподобие колонны, высокая, закрытая фигура, за которой один за другим исчезают и появляются с другой стороны подвижные духи); 4) Хор духов в рабочей комнате — О бездна страданья…; 5) Считалка ведьмы — Ты из одной десятку строй… (семиугольник с вершиной вперед, к публике, семь эвритмисток); 6) Песнь Маргариты — Король жил в Фуле дальней… Кроме сцены 3 все эти формы впоследствии также многократно исполнялись независимо от представлений «Фауста».

10

Сущность искусств (из ПСС 271) — 3VL, Духовное знание, 1917.

11

Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie (GA 277a).

12

Берген, 11 октября 1913 года, в Okkulte Untersuchungen über das Leben zwischen Tod und neuer Geburt (GA 140).

13

Указание Рудольфа Штейнера — белые эвритмиче — ские платья для взрослых, светло — зеленые для детей — строго, соблюдалось нами в первые годы работы в Дорнахе.

14

A. Dubach-Donath, Die Grundelemente der Eurythmie — Dornach, Ph. A.V., 1928 и Die Kunst der Eurythmie-Dornach, Ph. A.V., 1950.

15

Der Mensch im Lichte von Okkultismus, Theosophie und Philosophie (GA 137).

Человеческая и космическая мысль (ПСС 151) — СПб., Дамаск, 1999.

17

Das Geheimnis der Trinität (GA 214).

18

Эта лекция появилась под названием Zeiten der Erwartung. Neue Formen der alten Schönheit aus der Welt des Geistes (Ph. A.V., 1935) и находится в томе Der Dornacher Bau als Wahrzeichen geschichtlichen Werdens und künstlerischer Umwandlungsimpulse (GA 287). Фрагмент, относящийся к эвритмии, стоит в GA 277a (см. прим. 3). Для сравнения — слова Рудольфа Штейнера о Кристиане Моргенштерне в книге Christian Morgenstern. Der Sieg des Lebens über den Tod

— Dornach, Ph. A.V., 1935.

19

Миссия Архангела Михаила (ПСС 194) — М., Антропософия, 2000, 11-я лекция, 14 декабря 1919.

Wahrspruhsworte (GA 40).

21

Das Ereignis der Christus — Erscheinung in der ätherischen Welt (GA 118).

22

Geisteswissenschaftliche Erläuterungen zu Goethes «Faust». Band I: Faust, der strebende Mensch (GA 272).

23

Лекция, прочитанная в Штутгарте 4 декабря 1922 года, в: Geistige Zusammenhänge in der Gestaltung des menschlichen Organismus (GA 218).

24

См. прим. 11.

25

Всемирная история в свете антропософии (ПСС 233) — М.,Новалис, 2002.

26

«Второй курс. Аполлонический элемент. Указания для душевного формирования подвижных речевых форм. Дорнах, 1915», содержится в GA 277a (см. прим. 11).

27

H. Hollenbach, Toneurythmie aus den frühen Dornacher Jahren.

28

См. прим. 5.

29

См. прим. 26.

30

См. прим. 5.

31

В предисловии к книге Goethe — Studien* und goethea — nistische Denkmethoden. Der Goetheanumgedanke inmitten der Kulturkrise der Gegenwart — Ph. A.V., для сравнения см. также GA 36.

32

См. прим. 5.

33

«Утерянное праслово. Алфавит как отражение тайны человека», в: Nordische und mitteleuropäische Geistimpulse (GA 209).

34

Geisteswissenschaftliche Erläuterungen zu Goethes «Faust». Band I: Faust, der strebende Mensch (GA 272); Geisteswissenschaftliche Erläuterungen zu Goethes «Faust». Band II: Das Faust — Problem. Die romantische und die klassische Walpurgisnacht (GA 273).

35

См. прим. 6.

36

«Моральное переживание мира цвета и звука как подготовка к творческой деятельности» (Дорнах, 1 января 1915), в: Das Wesen der Farben (GA 291), а также в Kunst im Lichte der Mysterienweisheit (GA 275). О Бхагавад — Гите: Бхагаватгита и послания апостола Павла (ПСС 142) — Калуга, Духовное познание, 1993, а также Оккультные основы Бхагаватгиты (ПСС 146) — Калуга, Духовное познание, 2001.

37

«Жизнь человека во сне и жизнь между смертью и новым рождением», в GA 214 (см. прим. 17).

38

Вступительные слова к эвритмическому представлению 1 июля 1923, в: Eurythmie. Die Offenbarung der sprechenden Seele (GA 277).

39

Mysterienwahrheiten und Weihnachtsimpulse. Alte Mythen und ihre Bedeutung (GA 180), особенно лекция от 6 января 1918.

40

Das Karma des Berufes des Menschen in Anknüpfung an Goethes Leben (GA 172).

41

См. прим. 39, лекция от 8 января 1918.

42

См. прим. 6.

43

Weltwesen und Ichheit (GA 169). Дальнейшие указания в отношении проблемы имагинации содержатся в: «Двенадцать чувств человека в их отношении к имагинации, инспирации, интуиции», в Geisteswissenschaft als Erkenntnis der Grundimpulse sozialer Gestaltung (GA 199); ПСС 151 (см. прим. 16); GA 137 (см. прим. 15), особенно 10-я лекция 12 июня 1912.

44

Духовные Иерархии и их отражение в физическом мире. Зодиак, планеты, космос (ПСС 110) — М., Энигма, 2004.

45

См. прим. 20.

Там же.

47

GA 169 (см. прим. 43), 6-я лекция от 11 июля 1916.

48

См. прим. 20.

49

Der Dornacher Bau als Wahrzeichen geschichtlichen Werdens und künstlerischer Umwandlungsimpulse-Dornach, Ph. A.V., 1937.

R. Steiner / M. Steiner — von Sivers, Sprachgestaltung und Dramatische Kunst. Dramatischer Kurs (GA 282).

51

R. Steiner, Stilformen des Organisch-Lebendigen-Dornach, Ph. A.V., 1933 (2 лекции, Дорнах 28 и 30 декабря 1921).

52

2-я лекция от 29 декабря 1914 в GA 275 (см. прим. 36).

53

Из предисловия Марии Штейнер в GA 275 (см. прим. 36).

54

Отношение мира звезд к человеку и человека к миру звезд (ПСС 219) — Калуга, Духовное познание, 1999. 12-я лекция от 31 декабря 1922.

GA 279 (см. прим. 6) и Eurythmie als sichtbarer Gesang. Ton — Eurythmie — Kurs (GA 278).

Евангелие от Иоанна в связи с тремя другими Евангелиями, особенно с Евангелием от Луки (ПСС 112) — М., Антропософия, 2001.

57

Кристиания, Троица 18 мая 1923 года: «Антропософия и искусство I», в: Das Künstlerische in seiner Weltmission (GA 276).

GA 282 (см. прим. 50).

59

Для сравнения см. К. О. Müller, Geschichte der griechischen Literatur. В своем курсе «Искусство реˆи и драматическое искусство» (см. прим. 50) в 10-й лекции «Мистериальный характер драматического искусства» Рудольф Штейнер говорит о сакральном источнике и развитии актерского искусства и приводит образ, который может — при медитативном рассмотрении — дать представление о ступенях его развития.

В GA 279 (см. прим. 6).

61

B: Vergangenheits- und Zukunftsimpulse im sozialen Geschehen (GA 190), 5-я лекция: «Духовные основы социального вопроса И».

B: Geisteswissenschaftliche Sprachbetrachtungen (GA 299).

63

В GA 282 (см. прим. 50).

В GA 279 (см. прим. 6).

65

В GA 299 (см. прим. 62).

66

Eurythmie als sichtbarer Gesang. Ton — Eurythmie — Kurs (GA 278), 1-я лекция от 19 февраля 1924.

67

В GA 279 (см. прим. 6), 4-я лекция от 27 июня 1924.

См. о гласных I [И] и O GA 279 (прим. 6), 3-я лекция. J [Й] — эгоистичная сущность, O — мудрая деятельность: там же, 10-я лекция.

69

GA 278 (см. прим. 66).

GA 279 (см. прим. 6). Для сравнения: «Кто чувствует /, тот знает, что человек сам устанавливает свое существо в пространстве, тогда как при произнесении Е у него возникает чувство, что в нем происходит духовный процесс…» Звук Е относится к миру Диониса (I E U). Е — тепло, огонь, сияние.

71

Aus schicksaltragender Zeit (GA 64), 1-я лекция от 29 октября 1914.

72

Лекция от 26 сентября 1905, в: Основные элементы эзотерики (ПСС 93а) — Калуга, Духовное познание, 1999.

73

См. Духовное водительство человека и человечества (ПСС 15) — Калуга, Духовное познание, 1992. См. также GA 282 (прим. 50).

В GA 180 (см. прим. 39).

GA 279 (см. прим. 6) и GA 282 (см. прим. 50).

В GA 279 (см. прим. 6), 7-я лекция от 2 июля 1924.

77

Тоже в GA 279 (см. прим. 6).

В настоящее время GA 180 (см. прим. 39).

Подробный список литературы по данной теме содержится в книге W. Gundel, Dekane und Dekansternbilder — Studien der Bibliothek Warburg, Bd. 19, 1936. См. также: В. Гундель, «Новое из античных рукописей», статья в Der Sternenfreund, 1936, Heft 1. Рукопись в Британском музее датируется 1431 годом. Это перевод греческого, доныне неизвестного древнего текста (египетские имена и образы, встречающиеся в этом тексте, преобразованы согласно греческому мироощущению). Этот перевод содержит также каталог деканов, с которого начинается книга. «Под деканами понимаются 36 богов, каждый из которых управляет десятью градусами зодиака. В древней греческой астрономии повелители пояса экватора также распределены на 36 сфер, каждая по 10 градусов; в то же время они связаны со звездами и созвездиями этого круга».

80

В GA 180 (см. прим. 39), 1-я лекция, прочитанная в Базеле 23 декабря 1917.

81

B: Der Baugedanke des Goetheanum (запланировано как GA 289–290).

В GA 36 (см. прим. 5).

83

В ПСС 233 (см. прим. 25); также см. лекцию от 22 апреля 1924 о вознесении в пламени эфесского храма и здания Гетеанума, в: Средневековые центры Мистерий (ПСС 233a) — Ереван, Лонгин, 2008, часть «Праздник Пасхи как часть мистериальной истории человечества».

84

См. лекции от 1 и 2 января 1915, напечатаны как 5-я и 6-я лекции в GA 275 (см. прим. 36).

85

Там же.

B: Science Spirituelle — Париж, 1928.

87

«Проявление небесного в земном через искусство», лекция от 22 августа 1924, в: Сознание посвященных (ПСС 243) — Ереван, Лонгин, 2008, М., Новалис, 2008.

88

Лекция от 31 июля 1915 «Тайны искусства», в: Kunst — und Lebensfragen im Lichte der Geisteswissenschaft (GA 162).

89

GA 282 (см. прим. 51).

B: Über Philosophie, Geschichte und Literatur (GA 51).

91

В: Bühnenkunst am Goetheanum, выпуск 4, Пасха 1937 г.

GA 279 (см. прим. 6).

93

Вступительная лекция 1 мая 1921 в Дорнахе, перед представлением сцен из «Пробуждения душ». См. также обращения от 9 апреля, 5 и 15 мая 1921 в GA 277 (см. прим. 38).

94

Лекция 5 ноября 1922 в Гааге, в GA 277 (см. прим. 38).

95

B: Bausteine zu einer Erkenntnis des Mysteriums von Golgatha (GA 175), 2-я лекция, 13 февраля 1917.

B: Menschheitsentwickelung und Christus — Erkenntnis (GA 100), 2-я лекция.

97

«Как мне найти Христа?» (Цюрих, 16 октября 1918) в: Der Tod als Lebenswandlung (GA 182).

В GA 279 (см. прим. 6).

99

См. GA 278 (прим. 55) и GA 282 (прим. 50).

100

«Преобразующие импульсы для эволюции искусств человечества», 2-я лекция в GA 275 (см. прим. 36).

«Антропософия и искусство», в GA 276 (см. прим. 57).

102

Лекция от 25 марта 1907 в: Ursprungsimpulse der Geisteswissenschaft (GA96).

103

12-я лекция в ПСС 194 (см. прим. 19).

5-я лекция в GA 137 (см. прим. 15).

105

Об этой проблеме внешнего вида см. также «Эврит — мические фигуры» в GA 279 (см. прим. 6).

106

В GA 137 (см. прим. 15).

107

См. GA 279 (прим. 6) и Лечебная эвритмия (ПСС 315) — М., КМК, 2008.

108

Лекция 7 июля 1915 «Царство языка. Язык как отображение жизни высших сущностей» в GA 162 (см. прим. 88).

109

Лекция 8 июля 1912 в GA 137 (см. прим. 15).

110

В: «Основы теософии» (Ганновер, 21 сентября — 4 октября 1907; 8-я лекция, 3 октября); эти ле&ции не были опубликованы, так как существуют лишь их отрывочные записи. Моя цитата взята из частной рукописи, которая содержит еще и следующее продолжение, подтверждения которому я, однако, нигде не встречала: «…благодаря этому в наших руках имеются силы, которые полностью раскроются только когда Земля достигнет состояния Венеры».

111

Евангелие от Луки (ПСС 114) — М., Антропософия, 2000, 10-я лекция, Базель, сентябрь 1909.

112

Это замечание Рудольф Штейнер сделал в 1912 году во время занятий с Л. Смитс в Боттмигнене. Другие цитаты взяты из GA 279 (см. прим. 6).

113

9-я лекция от 12 февраля 1919 из ПСС 194 (см. прим. 19).

114

В GA 279 (см. прим. 6).

115

Там же.

116

«Я, воспринимаемое извне как речь и пение, как творческая фантазия, как внутреннее переживание», лекция от 9 января 1915 в: Wege der geistigen Erkenntnis und der Erneuerung künstlerischer Weltanschauung (GA 161).

117

См. лекцию от 29 декабря 1914 в GA 275 (см. прим. 36).

118

См. прим. 117 для цитат этого абзаца.

119

Особенно здесь следует указать на «Евангелие от Иоанна» в GA 100 (см. прим. 96), а также: Евангелие от Иоанна (ПСС 103) — Калуга, Духовное познание, 1998; «Мировое Я и человеческое Я» (9 января 1912) в: Das esoterische Christentum und die geistige Führung der Menschheit (GA 130); «Я, воспринимаемое извне…» (см. прим. 116) и многочисленные обращения перед эвритмическими представлениями, содержащиеся в GA 277 (см. прим. 38), особенно обращение от 8 июля 1923.

120

ПСС 103 (см. прим. 119).

121

5-я лекция из «Евангелия от Иоанна» в GA 100 (см. прим. 96).

122

12-я лекция из ПСС 103 (см. прим. 119).

123

«Древнее посвящение и эзотерическое Христианство», лекция от 17 марта 1907, в: Das christliche Mysterium (GA 97).

124

См. прим. 121.

125

8-я лекция из «Евангелия от Иоанна» в GA 100 (см. прим. 96).

126

5-я лекция из ПСС 103 (см. прим. 119).

127

«Мировое Я…» в GA 130 (см. прим. 119).

128

См. прим. 38, особенно обращения от 8 и 9 июля 1923.

129

Из обращений (см. прим. 38). См. также «"Я", воспринимаемое извне…», прим. 116.

130

«Мировое Я…» в GA 130 (см. прим. 119).

131

Там же.

132

«Преобразующие импульсы для эволюции искусств человечества», 2-я лекция в GA 275 (см. прим. 36).

133

11-я лекция в: Евангелие от Матфея (ПСС 123) — М., Новалис, 2001.

134

См. цитату Рудольфа Штейнера из лекции «Антропософия и искусство» (прим. 101) и мои комментарии к ней: «Мы пытались продолжать путь, который благодаря ему открылся перед нами…» (стр. 197).

135

«Я, воспринимаемое извне…» (см. прим. 116).

136

См. схему в GA 161 (прим. 116).

137

«Ночной человек и дневной человек» (Дорнах, 3 февраля 1923), в: Erdenwissen und Himmelserkenntnis (GA 221).

138

Там же.

139

7-я лекция от 1 ноября 1918 в: Иносказательность истории (ПСС 185) — М., Новалис, 2002.

140

Цитата из публичной лекции, Страсбург, 23 января 1910 в GA 272 (см. прим. 22).